

# جماليات الإخراج بين المسرح والسينما



دكتور

هاني أبو الحسن سلام





## جماليات الإخراج بين المسرح والسينما

فهرست الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية  
إدارة الشؤون الفنية

سلام هانى ابو الحسن

جماليات الإخراج بين المسرح والسينما

ط ١ - الإسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٧

٤٤٤ ص ١٧ × ٢٤ سم .

نرمك : ٤٠٧ - ٤٢٨ - ٩٧٧

الناشر : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

العنوان : بلوك ٣ ش ملك حفى قبلى السكة الحديد - مساكن

دربالة - فيكتوريا - الإسكندرية

تليفاكس : ٠٠٢٠٣/٥٢٧٤٤٣٨ (٢ خط)

الرقم البريدى : ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية

E\_mail : [dwdpress@yahoo.com](mailto:dwdpress@yahoo.com)

Website : [www.dwdpress.com](http://www.dwdpress.com)

رقم الإيداع : ٢٠٠٧ / ٢١٣٧٢

L.S.B.N 977 - 428 - 040 - 7

لوحة الغلاف إهداء من الفنان العالمى

د. فاروق حسنى



# جماليات الإخراج بين المسرح والسينما



دكتور  
هاني أبو الحسن سلام

الطبعة الأولى  
م ٢٠٠٨

كتيب عربي  
(مكتبة الإسكندرية)

الناشر  
رقم التسجيل

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس : ٥٧٧٤٤٣٨ - الإسكندرية



## تقديم

### أ.د/ كمال عيد

جماليات الإخراج بين المسرح والسينما .. عنوان كتاب جديد في الفكر الفني في المنهج والصياغة ، أولاً في الفكر الفني.. لأن الكتاب يبحث في وجهات نظر فلسفية في كل من الفكر المسرحي والفكر السينمائي وازعاً فلسفة الجمال في مركزية الإخراج - مسرحياً كان أم سينمائياً. صحيح أن علماء سابقين في ستينيات القرن العشرين قد بهروا جيلنا بما قدموه من أبحاث ودراسات ومؤلفات قليلة ونادرة عن علم الجمال - أسسه وفلسفته - كان في مقدمتهم - في مصر - الأستاذ الدكتور أبو ريان والأستاذة الدكتورة أميرة مطر ، لكن كلاً منهما لم يتطرق إلى أغوار الجمال في الإخراج المسرحي أو السينمائي . ومن هنا تأتي الأهمية البالغة في فكر الشاب الجريء الدكتور هاني أبو الحسن سلام وامتدادات محاولاته البكر لمناقشة هذا النوع وتحليله - نظرياً وتطبيقياً - على عدد من العروض المسرحية والأفلام السينمائية العالمية والعربية. في إبراز يسلط الضوء على ماهيات الفكر الفني . وتعدد مصادره ، وخصائصه ، وأنواعه ليصل إلى نتائج باهرة ومقنعة في الوقت نفسه .

أما في دائرة المنهج ، فالكتاب هو نص رسالة درجة الدكتوراه في الفلسفة تقدم بها صاحبها إلى قسم المسرح بكلية الآداب جامعة الإسكندرية ، ونال عليها درجة دكتوراه الفلسفة في المسرح بمرتبة الشرف الأولى . والسير في طريق المنهج يعرفه الباحثون الجادون ، ومشرفو الرسالة ومناقشوها ، والعارفون بحدود البحث العلمي ، وما أتقنه من جهد خارق ووقت مضى ، وجمع للوثائق ومراجعة دقيقة لصحة المصطلحات ، وحالة نفسية مشحونة بالقلق والتوتر طيلة سنوات عديدة . صحيح أن المنهج العلمي في الرسائل الجامعية هو أقصر الطرق للوصول إلى الحقائق العلمية ، وإلى النتائج الرصينة التي يصعب دحضها أو معارضتها ، أو حتى الاقتراب من مضامينها بحسن النية أو بسوئها. ومع ذلك فإن الوصول إلى هذه الغاية العظمى يرتبط عادة بجهد الباحث ، وحياديته العلمية ، وشرف عمله البحثي ، والثقة في كل ما بين يديه من مواد ، وبعد ذلك ما يهديه الله إليه من تفسيرات ورؤى وأفكار جديدة ، تضيف إلى شرف البحث ، شرف الباحث وأمانته .

تعرض الكتاب - في فترة البحث - لعدد من الصياغات التي انكب عليها الباحث كواحد من أصغر الباحثين لدرجة الدكتوراه في جمهورية مصر العربية ، إذ لم يصل عمره التاسعة والعشرين عاماً . صياغات من مراجع إنجليزية وفرنسية وألمانية ومجرية وروسية ، طبعاً إلى جانب أمهات المراجع العربية ، التي لم تتعرض لموضوعه إلا من بعيد . وكان لابد للباحث الهمام من التعرض إلى موجات السينما العالمية المعاصرة

وتياراتها في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا مستلهماً منها صياغاتها الفنية الأصيلة ليتسنى له عقد المقارنات الجمالية التي خرجت في التيارات السينمائية بعد ذلك. لقد قدمت صياغات هذه التيارات والموجات أعظم خدمة لرسالته العلمية وكتابته هذا ، حين عثر الباحث - وبجهد الفردى الخاص - على نموذج عصري لا يزال حتى كتابة هذه السطور غير معروف في كثير من دول أوروبا . وأقصد به نموذج البولندي رومان إنجاردن **Roman Ingarden** ، الذي ظهر كنظرية درامية جمالية استهدفت المقارنة بين جماليات كل من المسرح والسينما ، خارجة بأفكارها ومحدداتها بعيداً عن فلسفة الجماليات ، لتدخل قاطعة في أفكار جديدة لم تظهر سابقاً في الدراميات المسرحية وعروضها ولم تظهر في الأفلام السينمائية . وكانت النظرية تجربياً أصيلاً فيما سعت إليه ، ولا يخفى على أحد قَدَم باع التجريب الفني الذي أحدثته بولندا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية.

لعل أهم ما لفت نظري في الصياغة هو هذا الجديد الذي ظهر في تحليل وتفسير - وأحياناً نقد ما تعامل به الباحث من مواد وعروض مسرحية وأفلام سينمائية شملت عدة لغات عربية وأجنبية حية ، تعاملت دقيقاً وأميناً ، أجاد صَبَّ بكل ما فيه من صدق ومعانة وثقة ، مستعيناً بصبر من الله عز وجل . وبقدرة في الصياغة على الإقناع والإيهار . في ختام هذا التقديم الذي شرفت به ، أجد من الأمانة العلمية أن أشكر زميلي الفنان الكبير جلال الشراقوي مبتعداً عن ألقابه العلمية لمعاونته الباحث والبحث ومده بتسجيل لمسرحية من إخراجها هي (قصة الحي الغربي) التي تناول الباحث جماليات إخراجها على مسرح الفن بالتحليل والنقد مقارنةً بجماليات إخراج الفيلم الأمريكي (قصة الحي الغربي) مما أضفى على هذا الكتاب أهمية كبيرة في مركزية البحث .

ولعلني أطمح إلى أن يكون الدكتور المؤلف هاني أبو الحسن سلام خير معين في حياته العلمية لطلابه ، بتعاون جاد وصعب ، كما في حالته تماماً ، ليثري بعلمه شباباً متوثباً بالمعرفة يشرون - من بعد - حقل الفنون المسرحية والسينمائية بالجديد من البحوث ، والنتائج ، تحقيقاً لمصطلح الفرنسي فولتير : ( البحث العلمي نصف العبودية ) ..

الله ولي التوفيق .

## مقدمة البحث

من الأعمال المسرحية العالمية ما كان من قوة الإبداع حتى أغرى عدداً من كبار مخرجي السينما العالمية لكي يعيدوا إنتاجها من خلال عروض سينمائية تعطيها أبعاداً إبداعية جديدة لم تكن لفن المسرح قدرة على تجسيدها في صور تحمل من الإبهار ومن عمق المعاني ما يتمتع ويقنع ويثري الشكل الفني ويؤثر في المتلقي بما يكشف عن مناظر وأماكن لم يكن في مقدور خشبة المسرح مهما كان لها من إمكانات وتجهيزات فنية أن تحيط بها . كما تمنح العمل المسرحي الأصلي تفسيرات وأبعاداً أعمق عن طريق وسيط جديد هو (الكاميرا).

ولأن لكل عمل إيجابياته وسلبياته ، فلاشك أن العرض المسرحي عندما يحول إلى فيلم سينمائي، فإنه يخسر مزية لا يمكن أن تكون لغير المسرح، وهي خاصية الحضور والحميمية بين العرض المسرحي وجمهوره.

وإذا دل ذلك التوجه العالمي المطرد نحو تحويل بعض عيون الإبداع المسرحي للكتاب العالميين من أمثال سوفوكليس وشكسبير وموليير وراسين وسترنديج وشو وغيرهم فإنما يدل على ما لهذه النصوص المسرحية من قدرة على النفاذ إلى المشاعر الإنسانية على مر العصور وفي مختلف المجتمعات، إلى جانب القدرة على التأثير الممتع والمقنع بما يسهم في تغيير الكثير من القيم السلبية في المجتمع الذي يستقبل أياً من عروض تلك النصوص الباهرة؛ كما يدل كذلك على أن الكثير من القيم السلبية المتأصلة في المجتمعات القديمة ما زالت فاعلة في المجتمعات الحديثة والمعاصرة، وأن الخلاص منها أمر قد كان موضع عناية المسرح القديم ومسرح عصر النهضة وعدد من نصوص كبار كتاب العصر الحديث. وهو أمر لم يبحث على المستوى الأكاديمي على ما له من أهمية بما يكشف عما أفادت به العروض السينمائية المسرح العالمي وما فقدته تلك المسرحيات من خصائص ومؤثرات لا تتحقق بغير العرض المسرحي.

## مشكلة البحث

مع أن اهتمام مخرجي السينما العالمية قد زاد في اقتباس النصوص المسرحية العالمية الشديدة التأثير والعالية التقنية في الكتابة الإبداعية بما يسهم في تغيير مضامين الإنسانية - غالباً - إلا أنه يبدو من الندرة أن نجد فيلماً سينمائياً يحول إلى عرض مسرحي . وقد وجدنا بعض التجارب المصرية التي أعادت إخراج بعض الأفلام العالمية في عروض مسرحية بفكر إخراجي حديث ومعاصر . ومثال ذلك إخراج (مس جوليا) سينمائياً . و(سيدتي الجميلة) لفرقة الفنانين المتحددين عن فيلم (My Fair Lady) وهو المأخوذ عن مسرحية (بيجماليون) لجورج برنارد شو ، ومسرحية (قصة الحي الغربي) عن الفيلم الأمريكي (West Side Story) إخراج روبرت وايز ، مأخوذاً عن مسرحية أمريكية بنفس الاسم ، تأليف آرثر لورينس وترجمة سمير سرعان وإعداد سمير خفاجي وبهجت قمر ، ومسرحية (ريا وسكينة) لفرقة الريحاني وفيلم (ريا وسكينة) لصالح أبو سيف ، ومسرحية (ريا وسكينة) لفرقة الفنانين المتحددين . ومسرحية (نرجس) لجان آنوي عن فيلم (المتوحشة) . ومسرحية (موسيقى في الحي الشرقي) لفرقة (ثلاثي أقصاء المسرح) عن فيلم أمريكي (صوت الموسيقى) لروبرت وايز . ومسرحية (لعبة الست) لمحمد صبحي عن فيلم (لعبة الست) لنجيب الريحاني الذي أعاد إنتاج مسرحية (حكاية كل يوم) للريحاني ويديع خيري وغيرها .

ولما كان لمجموعة الأفلام التي أبدعها الفنان التشكيلي والمخرج السينمائي شادي عبد السلام أثرها في السينما المصرية وصداها العالمي على مستوى الإبداع الفني وعظمة المضمون ، لذلك اتجه المخرج وليد عوني - مدير فرقة الرقص المسرحي الحديث بدار الأوبرا المصرية - إلى إعادة إنتاج الأفلام الثلاثة التي أبدعها في السينما المخرج العالمي المصري شادي عبد السلام وهي : (المومياء) و(كرسي توت عنخ آمون) و(الفلاح الفصيح) . وكلها تدور حول الآثار والتراث الفرعوني وموقف الإنسان المصري المعاصر منها ، إذ تمكن وليد عوني من ترجمة أفلام شادي عبد السلام السينمائية إلى عروض مسرحية تحت عنوان (صحراء شادي عبد السلام) من خلال قراءة مسرحية تشكيلية وجمالية جديدة تعطيها دلالات جديدة بأساليب حديثة وما بعد الحداثية .

تتبدى إشكالية هذا البحث في الجديد الذي أضافه مخرجو المسرح للإبداع السينمائي ، هل وقفوا عند ترجمة الأفلام إلى عروض مسرحية ، أم تخطوا ذلك فاعتنوا

بتجسيد رؤية تفسيرية كشفت جوانب إبداعية وفكرية لم تتضح أو تأخذ حقها من الإضاءة في ذلك الإبداع السينمائي بدرامياته وجمالياته .

### **مجال البحث : جماليات الإخراج المسرحي والإخراج السينمائي**

( حيث تتغير جماليات الإخراج السينمائي عنها في الإخراج المسرحي تبعاً لتغير الفكر السينمائي ، وتتغير تقنيات تكوين الصورة في الفكر المسرحي عنها في الفكر السينمائي )  
**منهج البحث : المنهج التحليلي المقارن .**





## **الفصل الأول**

# **الأسس الفلسفية لجماليات الفنون**

## أولاً : الخلفية التاريخية للفكر الجمالي

### أ- تحليل لفظة الجمالية :

يشير المصطلح الإغريقي ( اليوناني القديم ) *Aiszthesisz* <sup>١</sup> إلى فكرة النظامية والتناسق *Regularity* . ويفسر المصطلح هذه النظامية والتناسق في وجودها كقانون منظم بالغ الدقة والضبط نابع من علم الفلسفة وضمن نظام قياسي لعاملين أساسيين يتواجدان بالضرورة في لفظة الجمالية ، وهما :

### الإدراك الحسي *Perception* :

بمعنى القدرة على الفهم .. أي الإدراك الحسية أو العقلية كي يكون الشيء قابلاً لأن يُدرك إدراكاً حسياً أو عقلياً . وهو ما نص عليه الإغريق بما أسموه تحديداً وعي الذات الاستبطاني .

### الإدراك بالترايط *Apperception* :

وهو ما أشار إليه الإغريقي هيراكلديس بونتيكوس *Herakledisz Pontikosz* ( ٣٨٨ - ٣١٠ ق.م ) في مدرسته الشهيرة لعلوم الجماليات في القرن الرابع قبل الميلاد .  
كما تشير المراجع إلى أن الألماني ألكسندر جوتليب بومجارتن *Alexander Gottlieb Baumgarten* ( ١٧١٤ - ١٧٦٢م ) هو الأول في القرن الثامن عشر الذي بدأ أبحاثاً تناولت علاقة الفن بعلوم الجمال ضمن كتابه المعنون ( تأملات ) *Meditations* ومطلقاً المصطلح الألماني *Aesthetik* محدداً ومفسراً فيه مفاهيم فلسفية في هذه العلاقة وشارحاً - فلسفياً - عبارات لها الأهمية البالغة مثل مفهوم الجمال ، التقويم الجمالي ، النوعيات الجمالية : التقدير الجمالي ، النشاطات والفعاليات الجمالية وغيرها من القواعد والأحكام التي تحدد العلاقات الفنية المتشابهة بين الجمال والفن .  
" إن ثمة نوعين من المعرفة : معرفة حسية وأخرى عقلية . الأولى غامضة ، والثانية واضحة متميزة . وبين كلا النوعين يوجد نوع وسط ، هو امتتالات واضحة ولكنها

<sup>١</sup>) Csibra István & Szerdhelyi István, Esztétikai A.B.C, Kossuth Könykiadó, ١٩٧٨, Budapest, p.٧٥.

ليست متميزة ، تدرك بوضوح ولكن دون تمييز. وهذا النوع من المعارف هو ميدان علم الجمال<sup>١</sup>

ففي فن الموسيقى وعلاقته بالجمال تتضح استفادة بومجارتن من أستاذه الفيلسوف وعالم الرياضيات جوتفريد فيلهلم لايبنيـز Gottfried Wilhelm Leibniz (١٦٤٦م-١٧١٦م) خاصة في نظام التطبيق الحسابي في فن الموسيقى الغامض - إلى حد ما - كما أنه ليس بالواضح أيضاً ، لكنه مع ذلك متداخل في اضطراب. فهو يعطي بالإدراك عبر الترابط صورة نهائية مكتملة التناسق والنظامية.

لقد برزت القيمة الفلسفية للجماليات في الفنون كما برزت قبلاً في علوم أخرى مثل علم المنطق وعلم الأخلاقيات . ويرى د. كمال عيد أن كل إبداع فني النظر بومجارتن يظهر عن طريق القول أداءً ، شعرياً أو أداءً تمثيلاً على خشبة المسرح أو شاشة السينما . وحتى عن طريق الاستماع كما في فني الموسيقى والأوبرا ، أو بالمشاهدة البصرية كما في الفنون التشكيلية والتطبيقية والمعارض الفنية ، للوصول إلى نقطة مركزية مهمة ساعها الاستحسان Approval المتضمن لعامل الإعجاب Admiration ، والموصول لتسلم الرسالة الفنية الجمالية Receiving ، وبلاستدلال Positivity ، وبالإيجاب Constructivism فإن كل هذه السلسلة تقتضي وجود حلقة اتصال حسية بالدرجة الأولى بين المرسل الفنان والمستقبل الجماهيري ، أو بين العمل الإبداعي والمستمتع به ، أي بين الفنان والجماهير .

إن أصغر عمل إبداعي لا يمكن له أن يصل أو تقوم لخطابه الفني قائمة بدون ميلاد هذه العلاقة الحسية العامة وتواجدها ، هذه العلاقة التي تعني قمة الإحساس ونزوة الشاعر الإنسانية . وهذه العلاقة التي ترتكز في قيامها وانبثاقها ، ومن ثم ظهورها على السطح النفسي الداخلي ، والحسي أيضاً ، إنما ترتكز بالضرورة على هدف العمل الفني الإبداعي والمبتكر . هذا الهدف الذي يحتاج لل صعود إلى المشاع عارضاً مبتغاه على نزوة من الأحداث أو الخطوات التي تصل به إلى العلنية وإلى الانتشار والبروز<sup>٢</sup>

١) د. عبد الرحمن بدوي ، موسوعة الفلسفة ، ج ١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٤ ، ص ٢٩٤ .

٢) د. كمال عيد ، علم الجمال المسرحي ، ط ١ ، بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ، الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٠ ، ص ١٤-١٥ .



وبابل والهند والصين. فقد جاءت الأعمال الأدبية تحمل مسحات ونبضات جمالية . حتى وإن لم تتعرض - قديماً - إلى التحليل أو التفسير. ولا يطمس هذا الموقف التحليلي الغائب الأفكار والنظرات التي ولدت قديماً ، والتي تبلورت في الدين والسياسة والحكم والأخلاقيات. والتي ظهرت أيضاً شاملة الحياة هنا وهناك ، لكن في غير تأصيل أو تنظيم عقلاني محكم . لماذا ؟ لأنها لم تكن لديها - آنذاك - الاستقلالية المنهجية . ولم تكن قادرة على الإفلات من القيود الشكلية التي حكمت الحياة القديمة آنذاك . كما كان يرى بشكل واضح في جماليات الصين وجماليات الهند .

إلى أن جاء الإغريق القدامى فحددوا معنى لفظة (الجمالية) تحديداً فلسفياً علمياً يقول إنها تعني " القول والاعتراف بأن مبادئ الجمال أساسية في المصدر ، وبأن المبادئ الكثيرة الأخرى مثل الخير أو التعبد للفن والشعر والموسيقى مشتقة منها !! يعني علم الجمال وصف الظواهر الفنية وتفسيرها ، وقياس التجربة الجمالية بواسطة علوم أخرى مثل علم النفس وعلم الأخلاق وعلم التاريخ وعلم الاجتماع . وعلوم مماثلة أخرى تتشابك في خطوطها ومناهجها ومدلولاتها مع الجمال من قريب أو من بعيد " .

في الفن الإغريقي كانت الميموس - *Mimose* - هي مفتاح التعبير عن علم الجمال الإغريقي (الاسطاطيقا) . والميموس هي مسرحية قصيرة قديمة تمثل مشاهد من الحياة بأسلوب ساخر مضحك . ويدخل فيها أحياناً فن التمثيل بحركات جسدية ، والماييم (التمثيل الصامت) ، والسخرية عن طريق التقليد والمحاكاة . هكذا تحددت العلاقات الفنية في الجمالية الإغريقية ، هذا إضافة إلى القناع والكورس ودورها في تجسيد جماليات المسرح الإغريقي.

إلا أن الدراسات الفلسفية المابقة على فلسفة سقراط *Socrates* (٤٧٠ - ٣٩٩ ق.م) قد رأت المحاكاة أو التقليد لا يعنيان تقليد الطبيعة . أما المشرع سولون *Solon* (٦٤٠ - ٥٦٠ ق.م) ووضح القانون الأثيني وأحد الحكماء اليونانيين السبعة فيقول " الشعراء كذابون " . ويعود ديموقريطوس *Demokritosz* ملك مقدونيا (٣٣٦ - ٣٨٣ ق.م) إلى المحاكاة والتقليد حين يذكر " نحن بني الإنسان أهم ما فينا هو أننا تلاميذ

الحيوانات. في الغزل والنسيج من خيط العنكبوت نقلد عش الطير في بناء المساكن . وفي الغناء نقلد الطيور الغناء " .

لكن أرسطو Aristotle (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) يقول إن موضوع المحاكاة يمس صراع الشخصيات وعالم الأحداث. إذ يجنى تعريف أرسطو للتراجيديا " بأنها محاكاة لفعل جاد . تام في ذاته ، له طول معين . في لغة ممتعة لأنها مشغوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني"<sup>٢١</sup>

### ج- الموضوع الجمالي :

ما الذي يجب أن يتوفر لموضوع أو مادة أو ثيمة معينة ليصبح موضوعاً جمالياً ، يتصف بعناصر الجماليات الفلسفية والفنية ؟

حتى نستطيع إطلاق لفظة (الجمالية ) على موضوع أو مادة أو ثيمة معينة . فنرى أنه من الضرورة بمكان أن يحمل الموضوع خيوط الموضوعانية Objectivism وشبكاتها . بمعنى وجود أو العمل على تواجد نظريات مختلفة تؤكد الحقيقة الموضوعية بحيث يبرز فيها تميز عن الخبرة الذاتية . وفي الفن لا يُكتفى بتواجد مثل تلك الخطوط أو الشبكات الموضوعانية ، بل يجب أن يسمير الأمر إلى التطبيق العملي في الشعر والمسرح والسينما وغيرها ، حتى نصل إلى المطابقة والمائلة Identification التي تثبت وتعين تحديداً هوية الموضوع .

يظهر الموضوع الجمالي حاملاً بالضرورة لتوحيته الجمالية. عبر إعادة تفسير تحليلي وفلسفي للفظ (الموضوع) . بمعنى أن الموضوع في إعادة تفسير - السابق الإشارة إليه- لا يستعمل عبارات أو تعبيرات عامة أو شائعة في الحياة العامة مثل الضوء . الحيوانات ، النباتات ، الأشخاص والأحداث وغيرها . لماذا ؟ لأن كل هذه موجودة في الحياة وفي الطبيعة الإنسانية ، واستعمالها الروتينية اليومية ليست بكافية عند إيرادها - في الأدب والفن خاصة- لارتفاع بموضوعها إلى مرتبة (الجمالية) . إن إعادة التفسير (جمالياً) إنما تعني المدركة الحسية أو العقلية Perceptibility حتى يكون الموضوع أو الشيء قابلاً لأن يدرك حسياً أو عقلياً ، وذلك استعانة بتنفيذ البصيرة وبالتفهم

(١) نفسه ، ص ص ٤٠ - ٤١ .

(٢) أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة : إبراهيم حمادة ، القاهرة ، الأنجلو المصرية . ١٩٨٢ م.

(٣) د- إبراهيم حمادة ، من حصاد الدراما والتقد القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ . ص ٨ .

٤) Csibra István & Szerdelyi István, Esztétikai Alapfogalmok, Tankönyvkiadó, ١٩٧٨, p. ٦٣

العاطف وبالقدره أخيراً على الفهم لهذا الموضوع . وهو ما يتم بوسيلتين هما الوسيلة السمعية والوسيلة البصرية .

لكن .. لنحلل عملية إعادة التفسير الجمالي فلسفياً حتى نضع اليد عليه وفي وضوح علمي سليم . كيف تميز هذه الإعادة ؟ وما هي مردوداتها على الموضوع الجمالي ؟ إن النوع الجمالي الذي يختاره الشاعر أو الأديب أو الفنان ليضع فيه موضوعه في تكثيف شديد **Intensive** ومُركّز يبعث على حيرة الاختيار في أغلب الأحوال . فالنوعيات الجمالية كثيرة ومتعددة . بمعنى أن الاختيار هنا يقدم نوعية مختارة على نوعيات أخرى هادئة أو عديمة العاطفة غير متحركة **Impassive** قد تبعد عن فكرة الموضوع ذاته . أو هي قد تتلاءم مع دقة الكثافة المطلوبة لطبيعة الموضوع . فيصل الأمر بالموضوع الجمالي إلى مشارف موضوع غير جمالي . وهو الأمر الذي نلاحظه في تاريخ تطور المجتمعات ، والتغيرات التاريخية التي طرأت على الإنسان عبر العصور السابقة . إن أدق الاختيارات تكمن في صلب النوعيات الجمالية ( جميل / قبيح ، تراجيدي / كوميدي ، حسن / سيئ ) ، وغيرها من مفاهيم متناقضة ، والمهم هنا في الاختيار هو: أي من هذه العناصر يحكم ، ويسيطر . وينسود **Dominate** .

هذا الاختيار للموضوع الجمالي على الصورة التي وصلنا إليها ، تحيل الموضوع إلى صياغة مستقلة له ، وهي إعادة صياغة في الحقيقة تطل علينا بوجه جديد . ففي الطبيعة يتحول نسيج الموضوع - بعد استئصاله من الجسد الحي ودراسته مجزئاً - إلى إيجابى في الموضوع .. أي يدخل في نسجه المتجدد ليظهر من جديد معدلاً يحمل شكلاً موضوعياً حياً نابضاً بالحياة سواء كان مكتوباً أو مرسوماً أو منقوشاً ، كما يحمل شكلاً أحاسيسياً يتم عن نوعية الجمال في الإنسان بل في المجتمع عامة .

هذا الشكل الجديد من الأحاسيس يصل بنا إلى المعيار أو القياس **Criterion** وإلى أن الأحاسيس - وهو الأهم - لا يمكن أن تولد أو تتواجد - جمالياً - إلا عبر المرنثات والبصريات **Visual** باعتبارها منيرات للصور الذهنية ، وكذا عبر السمعيات **Audio** حيث القدرة على السمع والاستمتاع بما تلتقطه حاسة السمع .

وقد أشار كل من سقراط **Socrates** وأفلاطون **Plato** إلى هذين المثيرين (السمعيات والبصريات) عند مناقشة فلسفتيهما لموضوع الجمال .

دخل الموضوع الجمالي إلى الحياة الاجتماعية لإنسان العصر بعد الطبيعة والآداب والقنون . وهو ما عدّد من الموضوعات الجمالية ونشر (جمالياتها) في الحياة العامة للأفراد

والمواطنين . فكل إنسان يرى الجمال من وجهة نظره الخاصة ، وكل إنسان له موضوعه الجمالي الخاص به والذي يروقه ويتوق إليه . البعض يراه في المظهر والقوام ، وآخرون يرونه في الملابس التي يرتدونها ، والبعض يرى أن حركاتهم وسكناتهم وأحاديثهم يجب أن تنبئ عن موضوعات وعناصر جمالية . وهنا يحدث التعديل Modification تكيف من حالة إلى حالة أخرى . هذا التعديل يحمل في طياته سلوكاً وعبادات وفونيمات . Phoneme تقود طبيعياً عند انتشارها بين البشر إلى شكل مجتمع جمالي جديد ناشئ، يجتاز بذور الجماليات وأساساتها من حسن وسيئ وجميل وقبيح إلى جسور تعاملات جمالية بين البشر ومجتمعاتهم .

هذه الخطوات والحالات الجديدة الطارئة نفسها تصيب الفنون لا محالة . فالكلمة تتحول إلى معان ومعان . وكل معنى يقود إلى التمعن والتفكير وجلاء العقل ونصاعته ، في بعد عن الصدقة أو التفكير المفاجئ غير الواعي .

لعلنا نلاحظ امتداد الموضوعات الجمالية في فنون التشكيل والشعر والآداب والدراما والسينما . والأخيرة حددت جمالياتها أنواع من الشريط السينمائي منذ بدء موجة Cinema vérité في منتصف القرن الماضي ، فعرف العامة بعد المتخصصين السينمائيين تعريفات للأفلام التسجيلية ، والأفلام الروائية ، وأفلام رعاة البقر والأفلام الاستعراضية وغيرها .

## د- الموضوع الجمالي : اللغة الجمالية <sup>١</sup> :

جمالياً : تتضح علاقة قائمة بين الموضوع الجمالي وبين اللغة الجمالية . وهي علاقة مستمرة وفي اتصال على الدوام .

هذا الاتصال والاستمرارية له ميزة رحلة الاتصال إذ يسير في جولة متتالية متعاقبة عبر سلسلة من الخطوات والأحداث والقوائم بهدف الارتقاء progress . ينقسم الاتصال إلى نوعين (١) اتصال فني ، (٢) اتصال غير فني . أي علاقات موضوعية ولغوية تتعامل مع الفنون ، وعلاقات موضوعية ولغوية تختص بغير الفنون أو الآداب . وعلى ذلك فإن كلاً من الموضوع الجمالي ، واللغة الجمالية يتعاملان مع نوعين آخرين

(\*) الفونيمة Phoneme إحدى وحدات الكلام الصغرى التي تساعد على تمييز نطق لفظة ما عن نطق لفظة أخرى في لغة أو لهجة .

1) Ervin Rozsanyi, Esztétikai Viszonyok, In: Esztétikai Kis Lexikon, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, ١٩٧٢.



من التحقيق لهما. وهما (١) الإبداع - (٢) الرضا والاستقبال - ولكل منهما بطبيعة الحال مزايا وخصائص تختلف عند كل منهما . فالتعرض للموضوع الجمالي واللغة الجمالية عند الإنسان أو الحقيقة أو الطبيعة يقتضي معارف وخطوات تختلف كثيراً عند تعرضهما للعلاقات فنية تحمل خصائص جمالية معينة . وهنا تتضح الاختلافات التي سنوردها ونفسرها ، حتى تظهر العلاقات في الموضوع ، ومن ثم العلاقات الجمالية اللغوية .

### - أولاً : الموضوع واللغة :

كل منهما لا بد وأن يكون حاملاً لعناصر حسية مرئية إلى جانب خصائص وعلاقات دينية أو علمية أيضاً ، فالإنسان ( كموضوع ) لا يستطيع أن يحس بعض الموضوعات الأخرى من حوله كالتعابير القديمة أو فكرة العدالة وفلسفتها في أحاسيس واضحة مستشعرة . وعلى ذلك فإن هذه الموضوعات الأخرى لا تتمتع عند الإنسان دوماً بالموضوع الجمالي أو حتى اللغة الجمالية ، لأن السموعات والمراثيات عنده تظهران في غير وضوح لا يسمح لهما بتحقيق الجمالية في كل من الموضوع واللغة على السواء .

حقيقة أن الإنسان يتعرض كل لحظة لموضوعات عديدة ، كما يشهد لغات هذه الموضوعات وسط دورة الحياة اليومية ، وهذه تلك عادية ومبتذلة أحياناً . لكن كلا من الموضوع واللغة يحتاجان إلى جهد إنساني يتجلى في صقل حاسة اللمس ، وإلى تعميق الذوق ، وإلى شذوب الإحساس وسط نشاطاته اليومية العادية . وهو لذلك لا يستطيع - بغير العناصر الجمالية الثلاثة السابق ذكرها - أن يكون موضوعاً جمالياً . أو لغة جمالية له إلا عبر خطوط سمعية - بصرية audio-visual ويكونها ، ثم يتعامل معها ، ليقم علاقة واتصالاً وارتباطاً.. سببياً ومنطقياً ، ضمن تسلسل منطقي يفصح عن ترابط الأفكار (في الموضوع) ، وعن اتحاد وتحالف وانسجام (في اللغة) .

يذهب بعض علماء الجمال إلى عدم إمكان تحقق جهد الإنسان في اللمس والذوق والإحساس إلى الفصل بين الجمالية واللاجمالية عند استعمال الخطوط السمعية - البصرية . فالعلوم التجريبية Experimental المعتمدة على التجربة الاختيارية العملية وحدها من غير اعتبار للعلم أو النظريات ، والشخص الإنسان ابن التجربة المعتمد كل الاعتماد على الخبرة العملية رغماً عن عدمية ثقافته ، كل هذه الظواهر لا تحقق إيجابية الخطوط السمعية - البصرية ، بل لعلها تعاكس وتناقض التحول في الموضوع واللغة إلى المستوى الجمالي.

ويرى الباحث أن الموضوع الجمالي - واللغة الجمالية لا يمكن أن يتحققا من الخارج. إنهما يتضمنان بالضرورة الأحاسيس الداخلية بحكم طبيعة الميلاد والنشأة. كما يتضمنان قوة الخيال Fantasy ولا استغناء لواحد منهما عن الآخر. إذ لن يتحقق الموضوع - اللغة ، ولن تنتشر جمالياتهما إذا توقفا راضيين عند حد الميلاد والنشأة ، دون الاستعانة بالخيال وقواه الفعالة بعد ذلك. وإذا رقى موضوع جمالي إلى مستوى الجمالية العالية لكنه افتقد إلى الخيال - الذي هو أساس الابتكار وعامل مهم من عوامل الاستقبال والاستحسان - خاصة في الفنون- فإن ذلك يشكل ضعفاً حقيقياً

**- ثانياً :** تظهر النوعيات الجمالية للحقائق عن طريق الإنسان وسلوكياته وتصرفاته في الحياة. لذلك فإن الموضوع الجمالي - اللغة الجمالية. تظهران كعناصير مرتفع ودنيا جديدة تحملان المسحة والصورة الجمالية في التركيبة اللغوية والعبارات والكلمات تماماً كما ترى في مضامين الموضوع نفسه. لكن كيف تظهران ؟ إن لهما علامات وأمارات تصعد إلى السطح. تحمل الأهميات وغير الأهميات الاجتماعية للإنسان. وكما سبق الذكر من أن الإنسان هو العامل للنوعيات الجمالية للحقائق. كشخص يسعى على الدوام للتطور ولترقية مجتمعه

**- ثالثاً :** ترتبط جماليات الموضوع - وجماليات اللغة بالمعيار. الذي هو المحك والميزان والمقياس criterion في الحكم الجمالي. وفق خصوصية كل من الموضوع واللغة. فأهميات الإنسان لا تظهر جمالياً في انفصال عن علم الاجتماع في صورته العامة يقول عالم الجمال إرفين روجانيائي Ervin Rozsanyai :

" إذا حصرنا أهميات الإنسان في الخصائص الفنية للموضوع عنده ، فلا بد لنا حينئذ من أن نفحص التماثل Identification ، والرتابة Sameness ، والهوية الذاتية Identity للموضوع وموقفها من علم الاجتماع "

وعلى هذا نرى ضرورة عدالة الميزان والمقياس عند النظر في جماليات الموضوع - جماليات اللغة لأن الأخذ بفروق النوعيات الجمالية عند القياس قد يؤدي إلى التحيز عند الحكم الجمالي .

**- رابعاً :** في جماليات (الموضوع - اللغة ) يحمل كل منهما نبرة نوعية . وصفة مميزة بمواصفات غير مألوفة Characteristic traits والحرية في الموضوع واللغة هي

1) Ervin Rozsanyi, Esztétikai Viszonyok, In: Esztétikai Kis Lexikon, Ibid. p. 189

الخاصية الأولى - والثلى - في جمالياتهما ، حتى تصبح العلاقات بينهما علاقات حقيقية نشطة متبادلة وفعالة ثم مؤثرة في النهاية . ويتقبلها أفراد مجتمع ما . كما تستقبلها جماهير الفنون بالثقة والتقدير . ولأن الحرية في الموضوع - وفي اللغة تعملان على استمرار عملية التفاعل لطرد كل معوق وغريب عن هذه العلاقة . وهو ما يبدو واضحاً وجلياً في العمليات الفنية ، عندما يطمح ويطمح الفنان إلى تحقيق ذاته - في حرية فاعلة - لكن دون الابتعاد عن موضوعية الموضوع الفني ، وفي تقيّد معقول بلا إفراط بالأحاسيس الداخلية عنده ، وبطريقة جمالية تقود إلى فهم الموضوع في العرض . ومع ذلك فتبقى مساحة الحرية الواسعة بين يدي الفنان يقلبها يمنة ويسرة في إطار واسع من الحركة الفكرية واللغة الجمالية صياغة وتحقيقاً .

### هـ- الجمالية العقلانية ' Intellectual Aestheticism

تتحول الجمالية (العقلانية) ، الفكرية بحدود العقلانية ، وبتعاقبها مع التأمل والتفكير ، وكذا مع انهماكها في نشاطات متعددة تتطلب جميعها - وبكل مفرداتها - اصطناع العقل على نحو إبداعي . وتستمر الجمالية العقلانية في الارتباط بالمذهب العقلي Intellectualism ارتباطاً وثيقاً يؤكد أن المعارف مهمة مستمدة من العقل المحض . ففيها نجد الأسباب المنطقية ، والفهم ، والمعنى ، والمغزى للكلمات والعبارات Drift of Speech ، والتعبيرات عن المراد بأهمياتها في الأحداث Significance ، والحس الرمزي والمجازي Figurative sense ، والحرورية .. بمعنى التمسك بالتفسيرات الموافقة للفهم والتزام الحقائق بأمانة في صقل متن بارع الصنعة . وكلها تيارات Trends يتضمنها التعبير والمصطلح المحدد (الجمالية العقلانية) . وغاية المصطلح هو إنشاء علاقات متشابهة تدخل وتجتاز قابلية البشر واستعداداتهم وأهليتهم وجدارتهم وذكائهم Aptitude لإيجاد مركزية سلطوية Centralism تلعب الدور المهم والأكبر في عملية (الفهم) Intelligence . انطلقت هذه المفاهيم قديماً - حتى قبل انتشار الجماليات - في عصر النهضة الأوروبي كبذور سابقة على التفكير الجمالي .

الشاعر والكاتب الإيطالي جيوفاني بوكاتشيو Giovanni Boccaccio (١٣١٣ - ١٣٧٥م) أبو النثر الإيطالي الكلاسيكي يرى أن الجدل والمناقشات والمناظرات

١) Ervin Rozsanyai, Esztétikai Viszonyok, In: Esztétikai Kis Lexikon, Ibid.

**Argumentation** حول (المسببية) في زمانه كانت الوسيلة "الناضجة" (جمالياً) للكشف عن مضمونات الشعر المجازي الاستعاري بما رفع من قيمة الشعراء إلى مستوى الفلاسفة والمتأملين .

تتطور الجمالية العقلانية إبان الكلاسيكية الجديدة بعد عصر النهضة الأوروبي .  
ودليل ذلك التطور أن كل النظريين الكلاسيكيين صنفوا جماليات الفنون بانتمائها إلى الفطرة السليمة في الحكم الصائب الحكيم إلى العقل .

وفي الدراما - يرى دوبيناك D'aubignac أن على الدرامات أن تضع إجابات عقلانية حتى يتناسب الزمن المسرحي (للمسرحية) . مع الزمن الواقعي فالمسرح - من وجهة نظره - مدرسة والشاعر الدرامي هو المعلم الفاهم

ومع استمرارية تطور الجمالية العقلانية يرى الشاعر والناقد الفرنسي نيقولاس بوالو ديسبري **Nicolas Boileau Dispréaux** (١٦٣٦ - ١٧١١م) " هدفنا في كل شيء هو حكم العقل الحكيم " . بينما نرى في القرن الثامن عشر الميلادي الكاتب الطبيعي الكونت جورج لويس لوكليوك بوفون **Comte Georges Louis Leclerc de Buffon** (١٧٠٧-١٧٨٨م) يضيف إلى العقل الواعي الحكيم فكرة معارضة لفكر الشعراء فيستبعد من الجمالية الانتلكتوالية الصافية الحماس عند الشعراء . كما يعترض على الخيال عندهم .

أما الفيلسوف الفرنسي فرانسوا ماري آروى فولتير **François Marie Voltaire** (١٦٩٤-١٧٧٨م) أحد رجال الفكر في القرن الثامن عشر الميلادي ففي رأيه " العبقرية لا تقود وحدها إلى الأعمال الفنية الكاملة . لكن الارتباط والحفاظ على النظم والنظريات عند البحث في الجوانب النظرية لموضوع ما هو الطريق المعبود تجاه الجمالية الانتلكتوالية .

---

(١) للمزيد : راجع . د. أوفسيانيكوف وآخرون ، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ، ترجمة : جلال الماشطة ، بيروت ، دار الفارابي ، موسكو ، دار التقدم ، ١٩٨١م ، ص ١٨ وما بعدها .

(٢) د. كمال عبد . تاريخ تطور فنية المسرح ، نفسه ، ص ٤٢

(٣) للمزيد : راجع كتاب بوالو . فن الشعر (١٦٧٤م) . وأيضاً علم الجمال الماركسي اللينيني . ترجمة جلال الماشطة . بيروت ، دار الفارابي ، دار التقدم ١٩٨١م ، ص ٢٠ وما بعدها

وفي الفنون التشكيلية يرى كل من دافريسوني Dufresony . وبوسيه Bosse أن بناءً جمالياً انتلكتواليا لا بد وأن يمر على الوحدة الصغيرة ( العُشْرُل ) ، وكضرورة القراءة للتعلم .

كل هذه الوسائل والحاجات للوصول إلى الجمالية العقلانية - سواء في الشعر أو الأدب أو المسرح أو الفن التشكيلي أو السينما - تحتاج إلى أساس فلسفي نظري تجسد في مصطلح (العقلانية Rationalism) حتى وإن نقده بشدة - نظريو عصر النهضة الأوروبي .

صحيح أيضاً أن الجمالية الانتلكتوالية قد تراجعت إلى حد غير بعيد في القرن العشرين، خاصة في مناهضة بعض الفلاسفة السوفيت أ.أ. بوتيبينا A.A.Potyebnya ، ف . بريسوف V.Brjwsov إضافة إلى الدرامي الألماني برتولت برشت B.Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦م) القائل بأن المسرح وسيلة للتعليم لا للتسلية ، ومعلناً منهجه في مسرحه الملحمي . والذي أعلن عن جماليات خاصة بمنهجه تخالف القواعد والنظريات الدرامية ، بل الجمالية أيضاً منذ عصر أرسطو .

## و- النوعيات الجمالية :

من الطبيعي أن يحتاج البشر إلى الإحساس بالجمال .. تذوقه بعد اكتساب المشاعر نحوه ، وطبيعي أيضاً أن يختلف البشر بعضهم بعضاً في الإحساس بالجمال ، وفي طلب الحاجة إليه تبعاً لاختلاف مناطقهم الجغرافية ، واختلافات أخرى في النشأة والتربية والتعليم والبيئة والثقافة والخبرة . لكن كل هذه الاختلافات على تعدد أنواعها تصب في دوافع مهمة في طلب الجمال يمكن أن تسمى الحاجات إلى الإحساس بالجمال والدوافع الجمالية . فما هي هذه الحاجات ؟

" أولاً : حاجتنا للبحث عن خلاص أو ملجأ في فن من الفنون .

ثانياً : حاجتنا للمعيشة مع فن يروقنا أو نميل إليه . بهدف الارتقاء بحياتنا الشخصية إلى درجات السمو والارتفاع .

( \* ) العُشْرُل : وحدة سعة تساوي عُشْر لُيتر Docility

( ١ ) راجع : برتولت برشت "المسرح الممتع أم للدراسة" ، جان هاسكلي وآخر ، الرؤية الإبداعية ، القاهرة ، ط. نهضة مصر بالبنجالة، ١٩٦٦م ، ص ٢٠٧ .

ثالثاً : حاجتنا إلى الوصول إلى مشارف نقطة الشعور بالتطهير النفسي ونقاء الذات . وهي حالة الشعور بالجوع والعطش الفني . أشد الحالات النفسية قوة وإصراراً .  
رابعاً : حاجتنا إلى الاتصال ، وإقامة علاقة مع الآخرين .

خامساً : حاجتنا إلى الترقية الفكرية والثقافية ، في دورة بحث عن المشاعر والأحاسيس الدقيقة من حولنا . تلك التي تفتح أمام حواسنا كنوزاً عاطفية سامية وراقية .  
سادساً : حاجتنا إلى إقامة علاقة بين مكنونات الفن ولحمتنا وسرائرنا الداخلية الوجدانية<sup>١</sup> .

النوعيات الجمالية عديدة ومتعددة تظهر في عدد من الأشكال المختلفة بعضها بعضاً في المضمون وفي المعنى معاً . فمفهوم الجمال (نقيض) مفهوم القبح . مفهوم الفخامة نقيض مفهوم الرداءة ، مفهوم الفن نقيض مفهوم اللافن . وتحمل هذه النوعيات نفس متناقضات المعنى وتضاربات الموضوعات واختلافات العلاقات . لكن من أين تنشأ هذه النوعيات ؟ إنها ترتبط في نشأتها ارتباطاً وثيقاً بمواقف الحياة الاجتماعية في مجتمع ما . وبالأشكال التقليدية التي تنصهر فيها هذه المواقف والعادات والتقاليد الموروثة ، في مواجهة فئة أو صنف Category تحاول الارتقاء والدخول إلى عالم الجمال (الأسطاطيقا) ، وهذه النوعيات المتعددة لا يظهر الجمال في كل منها مكتملاً دفعة واحدة أو في فجائية . لأن لكل منها نوعية خاصة ترتبط من بعيد أو من قريب بمفهوم الجمال الصافي . في الماضي البعيد وقد بحث علماء الجمال القدامى النوع الجمالي آنذاك . في تقديس (الجمال) وحده كما يبرز في الفنون التشكيلية القديمة في المعمار وفي فن النحت إبان عصره الذهبي في القرن الثاني الميلادي ، بما يكشف عن عامل الأثرية والقدم في الحياة القديمة Antiquity وكذا في المصور السابقة على القرون الوسطى ، وإلى جانب الاهتمام الزائد بالجمال كان هناك عنصر العظمة وعنصر السحر . ثم تبعهما عنصرا التراجيديا والكوميديا (مع أن أرسطو اعتبر القباحة نوعية جمالية ، ونص بلوتاركخوس Plutarkhos على اعتبار الانعكاس نوعية جمالية في الفنون)<sup>٢</sup> .

خضعت هذه النوعيات الجمالية للتحليل والتنقيب في عصر النهضة الإنجليزي على يد مقعدي الفلسفة الجمالية: الأديب الإنجليزي ألكسندر جيرارد

(١) د. كمال عيد ، علم الجمال المسرحي ، نفسه .

(٢) للمزيد : راجع ، د. أوليفيانكوف وآخرون ، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ، نفسه ، ص ١٤-١٦ .

Alexander Gerard (١٧٢٨-١٧٩٥م) ، هوم Henry Home ، وعالم الجمال الإنجليزي لورد كامس Lord Kames (١٦٩٦-١٧٨٢م) ، والفيلسوف الاسكتلندي جيمس بيتي James Beattie (١٧٣٥-١٨٠٣م) ، الأمر الذي وجه إلى اكتشاف عدد من المصادر والاتجاهات في إيقاظ النشاط الجمالي وأسبابه .

" ولقد تعرضت النوعيات الجمالية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين لمزيد من الكشف والتحليل بفضل علماء الجمال الألمان آشينبرج I. I. Eschenburg ، والمؤرخ المجري فريجش ريدل Frigyes Riedel حيث توسع مضمار هذه النوعيات وحجمها ، فدخلت إلى النوعيات مصطلحات جديدة تجلت في مصطلحات التضاد :

غير المتوقع Unexpected

النادر ، الاستثنائي الفريد ، الغد Unusual

التغاير والاختلاف ، التباين Contrasted

المماثل ، المشابه Similar

المقتافر ، غير المتجانس Ill - Sorted

فضلاً عن أن الرومانتيكيين قد أضافوا عنصر الجروتسك ' Grötesque إلى عنصري القباحة والوضاعة " ١ .

إن مهمة النوعيات الجمالية المختلفة هي إبراز الجانب المهم والمضيء في الحياة الإنسانية والحياة الاجتماعية عبر السمع والبصر في شكل من أشكال الحس . في الجانب الإيجابي يظهر الجمال كما تظهر الحرية ، وفي الجانب السلبي المضاد يظهر القبح كما تظهر الفوضى ، نتيجة انحرافات أو عدم سلامة في الفهم والإدراك . وهو ما يمكن أن نستخلص منه أنه كلما ظهرت هذه النوعيات الجمالية في مجتمعات منحرفة أو غير سليمة حملت معها تأثيراتها الضارة داخل نفسها كنوعيات ، والعكس بالعكس

\* الجروتسك : قطعة من الفن الزخرفي تتميز بأشكال بشرية وحيوانية غريبة أو خيالية متشعبة عادة مع رسوم أوراق نباتية ، مما يحيل كل ما هو طبيعي إلى بشاعة . شيء غريب على نحو بشع أو مضحك ومغاير لكل ما هو طبيعي أو متوقع .

(١) د. كمال عيد ، جماليات الفنون ، الموسوعة الصغيرة (٦٩) منشورات دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، الجمهورية العراقية ، حزيران ، ١٩٨٠م ، ص ١٤ .

هكذا تتغير شخصية الإنسان مع مجتمعه . لكن الشغل الشاغل لهذه النوعيات الجمالية هي في حملها وكشفها عن عناصر تطور المجتمعات وتغيرها من العبودية إلى الإنعتاق . ومن ضعف الذوق أو فقدانه إلى ارتقاء منسوبه .

صحيح أن هذه النوعيات - عند فحصها - تبدو وكأنها غير طبيعية ، كما هي لا ترى على مستوى العين ، لكنها مع ذلك تصبح على مستوى الإدراك الاجتماعي عوامل حسية تدرك بالحواس ، ثم تمر بارزة في مرحلة الظهور . وهو نفس القياس أو المعيار في حالتي الأدب والفن .

### ز- النوعيات الجمالية بين الكوميديا والتراجيديا :

وضع رومان انجاردين ١ ، ٢ Roman Ingarden (١٨٩٣-١٩٧٠م) نموذجاً للنوعيات الجمالية على هيئة رسم بياني دائري قائم على التحليل والعلاقات التي يتأسس عليها كل من فن الكوميديا وفن التراجيديا وذلك على النحو الآتي :

نموذج رومان انجاردين :

A

— جميل Beautiful

أرسطو

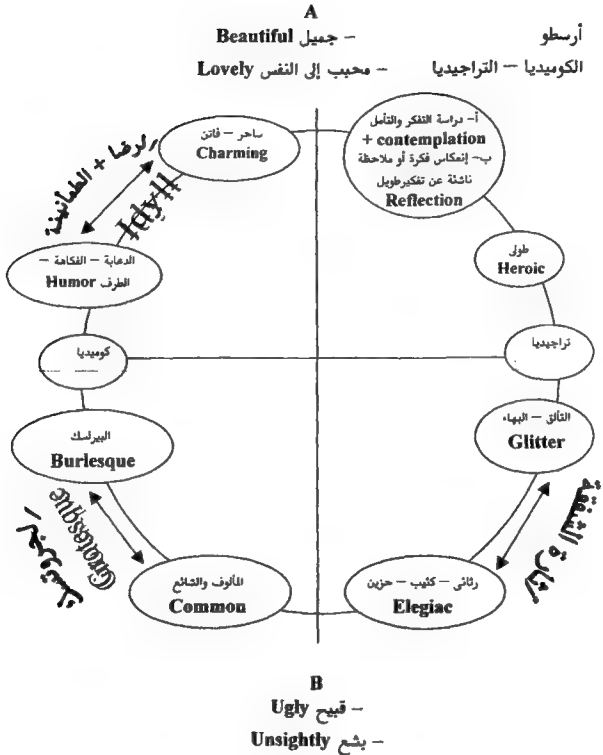
الكوميديا — التراجيديا — محبب إلى النفس Lovely

١) Ervin Rozsanyai, Esztétikai Viszonyok, In: Esztétikai Kis Lexikon, Ibid. pp. ١٨٩-١٩٠.

٢) سامي اسماعيل ، علم الجمال الأدبي عند رومان إنجاردين ، سلسلة كتابات نقدية (٨٠) ، الهيئة العامة للصور الثقافية ، القاهرة ، ١٩٩٨ م ، ص ٧٤ .



## نموذج رومان إنجاردن



## - أولاً : التحليلات :

### - التحليل الجمالي في الكوميديا :

يتميز التعبير الجمالي في الكوميديا بالمميزات الآتية :

#### ان يكون ساحراً وفانناً Charming

**الدعابة أو الفكاهة أو الطرف Humor** حيث تنضح الصورة الكوميديية بحس الدعابة أو الفكاهة وروحهما المدفوعة بملكة عقلية تمكن الإنسان من اكتشاف المضحكات أو تقديرها أو التعبير عنها . كلام أو حوار ينطوي على الدعابة أو الفكاهة ، ملاطفة يكيف فيها المرء نفسه لتقبل الفكاهة أو الدعابة .

#### اليرلسك Burlesque :

السخرية والكاريكاتيرية والتلقائية . كما تنحو نحو ( تقليد أو محاكاة لموقف أو صورة أو مسلك شخصي بقصد السخرية والإضحاك عن طريق برنامج منوعات هزلي مضحك أو مشهد أو عرض مسرحي .

#### اطالوف والشائع Common :

حيث تعتمد المحاكاة المضحكة على الصور العادية السوقية والمبتذلة Vulgar في الوقت نفسه في تعبير يتمتع بخشونة وفظاظة غير مصقولة . وأبرز ما يأتي به أنه يولد التبسيط Simplification وجعل الشيء أو الفن في متناول مدارك الجمهور، وما هو - في كثير من النتائج - حطاً وإفساد ، يحمل قلة التهذيب . وانحطاط في الذوق

### - التحليل الجمالي في التراجيديا :

ينطلق التحليل الجمالي في التراجيديا عبر منطلقات تختلف عن منطلقات تحليل جماليات الصورة الكوميديية وذلك على النحو الآتي :

أ ( دراسة التفكير والتأمل Contemplation وتنقسم الدراسة إلى نوعين من التأمل :

تأمل روحي : ويميز التأمل فيه نزعة من النزعات

تأمل ديني : يركز على التوق والتوصف

ب) دراسة الانعكاس Reflection : والمقصود به انعكاس التفكير ، بشرط أن تكون الفكرة أو الملاحظة غير عابرة أو طارئة . بمعنى أن الانعكاس لابد أن يكون له أساس تفكيري طويل وثابت لا يتغير .

(ج) دراسة البطولة **Heroic** : وهي البطولة التي تحمل القوة والنبالة والفخامة ولغة حوار رنانة طنانة ، وكلمات وعبارات تفيض بالمعاطف الجارفة ، وسلوكيات وتصرفات تبدو مليئة بالنبل ولكنها في حقيقتها متكلفة أو مصنعة ( مثلاً على ذلك المآسي الإغريقية التي حملت في طياتها الشعر الملحمي والذي كان الوزن الملائم وقتها للملاحم الشعرية ) وعادة ما يبدو البطل الأسطوري محارباً بارزاً ، وشخصيته محاطة بالإعجاب لصفاته أو لمنجزاته باعتبارها الشخصية الرئيسية في الأثر الأدبي أو الأحداث المسرحية (أورست ، أنتيجون) .

(د) التائق والبهاء **Glitter** : يشير الرسم البياني الدائري إلى الشهرة واللمعان . بمعنى أن يصبح البطل شهيراً لامعاً داخل نوع جمالي يتسم بالفخرة وموضع الاعتزاز، ويحمل مجداً يتسم كذلك بالجمال والبهاء .. أي حالة من الافتخار والابتهاج.

هـ- رثائي حزين - **Elegiac** : والمقصود هنا في هذا النوع الجمالي التراجيدي - قصيدة أو ملحمة أو مرثية شعرية كانت أم غنائية - أن تغلب عليها الكآبة .

### ثانياً : العلاقات :

وهي في الكوميديا مغايرة عما هي في التراجيديا

### في الكوميديا :

تقوم العلاقات في الكوميديا على الرضا والطمأنينة **Idyll** لذلك نلاحظ في النوعيات الجمالية أن الأنشودة الرعوية بسيطة سواء كانت منظومة أم منثورة ؛ واصفة لحياة الرعاة الريفية البسيطة في مشاهد تتعلق بالضرورة : وتوحي بجو من الرضا والطمأنينة، بصرف النظر عن الموضوع ملحمياً كان أم رومانتيكياً .

وفي الكوميديا بل في الفنون عامة يتفاعل الجروتسك **Grotesque** إن وجد مع البيرلسك لتكوين التعبير الشائع والمألوف - ليبدو التعبير كقطعة من فن زخرفي يتميز بعدة أشكال بشرية وحيوانية وخيالية تتداخل في رسوم أوراق نباتية ، الأمر الذي يحيل كل ما هو طبيعي إلى بشاعة وغرابة وكاريكاتيرية بغية الوصول إلى المفارقة المضحكة .

### في التراجيديا :

في التراجيديا يكون التائق **Glitter** والرثاء **Elegiac** ؛ إذ تحمل النوعيات في التراجيديا عناصر التائق ، والروعة ، والبهاء ، والشهرة ، باعتبارها سعادات سماوية ( في التراجيديا اليونانية القادمة من زيوس **Zeus** رب الأرباب ) .

لقد دخلت كل هذه العناصر السابق ذكرها في المقطوعات الموسيقية التأملية القصيرة . وكذلك في أغنيات الكورس اليوناني في تعليقاته الثرية والغنائية على الأحداث وكوارث القضاء والقدر التي كانت تنزل بأبطال التراجيديات اليونانية (تعليقات الكورس في دراما سوفوكليس "أوديب ملكاً" . وكلها تمثل رثاءً أليماً ، وإثارة لشفقة الجماهير على البطل التراجيدي ضحية القضاء والقدر الإغريقي .

ويستنتج الباحث من الرسم البياني الدائري - الذي صممه "انجاردن" - ومن العناصر التي أوردناها تحليلاً بالإضافة إلى علاقات النوعيات الجمالية ، إلى الآتي :

#### أولاً:

**المحركات الجمالية:** وهي محركات مادية Material تتوافر على النحو الآتي:

أ ( عناصر عاطفية : أو مثيرة للعاطفة بالاسترسال معها وفي اعتماد على العاطفة دون العقل Emotional وتحتل هذه العاطفية مراكزها في الدراما ، وفي التراجيديات وفي الصفة الغنائية Lyricism ، وفي اللطافة Pleasant . كما تشترك مع إثارة الشفقة والرثاء شعيرات وظلال عناصر أخرى مثل الرهبة والخشية Awful ، وعلامات وأمارات الجدية غير الهازلة Earnest.

ب) عناصر عقلانية : وهي فكرية عقلانية على نحو إبذاعي على غرار الحادثة المضحكة والملاحظة الساخرة والدعابة والمزاح . والنكتة والمداعبة المازحة والمتعة والتشويق. هذا إلى جانب المبتذل والبالى وشعيرات وظلال عناصر أخرى مثل الغباء والبلادة والحمق ، والبساطة والسهولة . والقسوة في التعابير اللاذعة وانفظاظة . كلها عناصر تتعامل - في الغالب - مع الفنون التعبيرية حيث الأصوات والألحان الموسيقية والألوان وتوظيف المساحات على خشبة المسرح.

#### ثانياً :

**أشكال المحركات الجمالية :** تتوفر هذه الأشكال على النحو الآتي :

أ ( أشكال ذات موضوعات خالصة ونقية وواضحة Pure : حيث تواجد التماثل والتناسق ، صلابة المادة ، والإسهاب والإطالة والإطناب . والمعنى المنظم الحامل لجانب واحد من الموضوع فحسب ، ومراعاة الجنس من حيث التذكير والتأنيث في اللغة ، والتوافقية والتآلف في الشاعر والانسجام مع الأذواق ، وذلك إلى جانب الإطراد الرتيب في الجمل والتعابير والكلمات والنغمات الواردة على وتيرة واحدة (الرتابة

(Monotony) حيث تدخل ظلال عناصر أخرى مثل الحزن والأسى والهزال : تفاحة والفضالة .

#### ب) محركات مشتقة ثانوية :

ومهمتها مساعدة الفكرة الرئيسية في العمل الفني ، وتعد حافزاً وباعثاً متحركاً أو قادراً على الحركة . مثل هذه المحركات تتوافر في الوضوح والجلء ، وفي صعوبة الفهم ، وفي التعبير Expression ، وفي نسبة الانسجام وحصة الاتساق ، وفي الجهد العقلي أو الفكري أو الروحي ، وفي الديناميكا Dynamics كعلم يبحث في القوى المحركة طبيعية أو فكرية أو أخلاقية . إضافة إلى شعيرات وظلال عناصر أخرى على غرار حدة الذهن أو رفته ولطفه ، وتبلد الذهن وعدمية الحس . أو التنقيح وإعادة النظر حيث يجري التأمل في استعراض الماضي ومراجعته ونقده أحياناً .

#### ثالثاً :

**عالم خصائص السمو والوجاهة والشهرة والمكانة القومية Eminence and Notability في مواجهة التغيرات النوعية من نوع رديء وهين رخيص Cheap إلى نوع جديد آخر :**

ويتضمن هذا العالم إلى جانب دنو المنزلة أو المقام عناصر البدائية الفطرية ، وأسلوب الفنية البدائية Primitivism المختص بالشعوب والفنانين البدائيين ، وبأسلوب حياة بسيطة مشدودة الجذور إلى الطبيعة ، وعلاقته بعالم الطبقات الاجتماعية العليا ، وبالمألوف والعادي الاعتيادي ، وباللطف والتعذيب وحدة الذهن ، وكذلك بعنصري القسوة والوحشية .

#### رابعاً :

#### طرق ظهور النوعية :

تبرز النوعية عن طريق استخدام الاعتدال والهدوء اللطيف وغير محدودية للمدى والأثر ، وفي تجنب لآراء أو تدابير سياسية أو دينية تحمل التطرف والمغالاة . وبحدوث أثر مذهل ، وفي عبارات وأصوات ناعمة مريحة حساسة عاطفية لينة ، وبلغة أصلية مبدعة قادرة على توليد المعاني الجديدة ، وفي تحفظ عاقل حكيم حذر .

## خامساً :

### النموذج الأخير المتحول : The New Latest Type :

وتتضمن تغييراته الجمالية ما يأتي :

الأصالة أي المصدر الأصل والاشتقاق في اللغة مع وجود النسب ، والأناقة وبراعة الأسلوب ، والحدائية المصرية ، والصورة العقلية التي تمثل رأياً مبسطاً إلى حد الإفراط المشوه يحملها أفراد جماعة ما في مجتمع ما .  
وإلى جانب هذه العناصر تبرز عناصر تمثل قضايا استثنائية نادرة لكنها رائعة وممتازة في قديمها وجديدها .

## سادساً :

### تغييرات الطبيعة وأقلمتها : Naturalization :

وفيها تدخل إلى جانب عناصر الطبيعة ، والفطرة ، والبساطة . جملة من عناصر فاعلة أخرى في عملية التغير وعملية التعديل والتبديل كقضايا ساخنة جمالية عصرية تتركز في التأثير في الوجدان والنفوس ، وإثارة العواطف ، واستعمال التكلف والتصنع عبر طرق قسرية اضطرارية

## سابعاً :

### الإخلاص والولاء عبر الثقة التامة : Faithful :

وتشمل تغييراتها عناصر نقل إلى مصطلح (الحقيقة والصدق في موثوقية) والذي يتعرض لعناصر الواقع الحقيقي ، والصحة والدقة والضبط إلى جانب الكذب واعتياده وكثرته ، والإخلاص ، والصحيح المضبوط والدقيق وضده غير الصحيح ولا الدقيق.

### ثامناً : الحقيقة Reality – الواقعية Realism :

وفي مسار التغيير والتبديل لعناصر التغيير الواقعي الحقيقي . تبرز الرؤى الوهمية والخيالية التي تغلب عليها صفات وهمية حاملة غير عملية خاصة ، صفات بعيدة عن الإلهام ، وقريبة من الزعم والاختلاق والتلفيق الزائف.

## تاسعاً :

### طرق مؤدية إلى الاستقبال المتمتع بالفهم والإدراك التام:

وتتلخص في الآتي :

دافع وتحريض ، وعرض لانتقال أفكار جمالية جلييلة مهيبة ، وإنعاشها وتهذيبها وتنشيطها إلى سمو ونبل .

## ح- الابتهاج الجمالي: اللذة الجمالية 'Aesthetic pleasure – Jubilant Joy'

يعني مصطلح الابتهاج الجمالي - اللذة الجمالية . السعادة والفرح والإحساس بهما في إيجابية عبر فهم الموضوع الجمالي ومن ثم قبوله أو استحسانه في وضعية تامة قاطعة لا يعترئها شك ولا تقبل الجدل ؛ أي في صورة واقعية حقيقية يقينية.

تكتمل هذه الصورة إذا استبدل موضوع الإبداع الفني : العمل الفني المنطلق بـ(صورة فنية جمالية) كما يصفها علم الجمال. هذا الاستبدال والتغير من حالة إلى حالة أخرى ، ومن صورة الموضوع إلى الصورة الجمالية أخذ شوطا طويلا من النظريين الجماليين لتحديد ما يحدث منذ بداية التفكير إلى نهاية الشوط ؛ باحثين كذلك في المشكلات والعوائق التي تعترض أحيانا مثل هذا الانتقال والتغير . وفي استعانة بتيارات الفن السيكلوجية وتيارات علم الجمال.

وقد عُرف منذ القدم أن الخبرات الفنية تختلف عن الخبرات في جماليات الفنون ، فالغروق بينهما شاسعة وبعيدة . وقد أبرزتها الخبرات الحياتية العامة. وقد دلل أفلاطون **Plato** في مصطلحه عن الفكرة **Idea** - بعد بحثه وتصنيفه للمصطلح- " أن أعظم الأفكار هي الأحسن". وهكذا استطاع أن يقرر أن السعادة ، وأن الفضيلة والطهارة والعفة ، وبكل ما يحملانه من جوهريات وأهميات وعناصر أساسية ، ليسا هما أساس الابتهاج الجمالي أو إحساس اللذة الجمالية. ذلك لأن ما يفضيان إليه ما هو إلا بصيرة ، فطنة أو حسن تمييز يفصلها عن الابتهاج الجمالي طريق وسط. وأن لحظة التحقيق من الأهمية بكان للاقترب أكثر فأكثر من الحقيقة . ومن التقيد ومن الاعتدال الهادئ اللطيف . وفي تجنب للتدابير والمرئيات السياسية أو الاجتماعية المتطرفة. وعلى هذه الصورة تظهر الفكرة الجمالية وسط الابتهاج الجمالي . ففي الابتهاج الجمالي في الفن عمد أفلاطون إلى الاستخفاف ، بل إلى ازدراء الأهداف الأخلاقية وكل محيط أو متعلق بها يضعف من أثر اللذة الجمالية عند الفنون .

إلا أن لأرسطو رأياً آخر في الابتهاج الجمالي . فهو يعترف بالخبرة الفنية ولحظات الفهم ولحظات اللذة والاستمتاع فيها . لذلك فهو لا يرى أي تضاد في ميلاد اللحظات ، لأن تجمع هذه العناصر الخاصة بعضها بعضا بحكم ما تعمل من نزعات وأغراض إنما يصل بها إلى ملازمة وتضمنين يدخل في صلب الشيء وفي طبيعته الأساسية.

١) Lukács György : Az Esztétikum Sajátossága, Budapest, ١٩٦٥.

وبناء على ذلك فإن أرسطو يعتبر اللذة الجمالية فعلاً لا إدلياً منعكساً - إستبطانياً إنعكاسياً - فن الماييم فتحصيل المعرفة . والمثير للدهشة شيثان وإحسان مريحان في الحياة . لكن الفن والإبداع في الفن يتطلبان اختياريًا يعكس المفاجأة . ويجسد الخصائص الأساسية للموضوع الفني لإشعاع إضاءة تكشف عن المفاجأة التي تشد إلى حالة (الابتهاج الجمالي) لهذا يبرز لنا في الحقيقة الكثير من حقائق الأشياء في صورة غير سارة؛ وتبدو في صور أخرى خرقاء . وفي صورة ثالثة غير قابلة للاستعمال أو الاستقبال على نحو مريح . وفي صورة رابعة تبدو خطيرة تتطلب الكثير من الحذر ، لكنها في فن الماييم - الانعكاسي اللاإرادي تتحول وعبر الفن إلى الضد .. أي إلى الراحة وإلى اللذة والابتهاج الجمالي . وهذه هي قيمة الفنون والإبداعات الفنية في الحياة البشرية عامة .

ويوضح تاريخ الابتهاج الجمالي بعد ذلك ميلاد ما أسموه (جماليات مذهب المتعة) Hedonism على يد الفيلسوف اليوناني أبيقور Epicure (٣٤٢-٢٧٠ ق م) وهو مذهب يقول بأن اللذة أو السعادة هي الخير الأحدث أو الرئيسي في الحياة . ظلت لجماليات المذهب تأثيراتها على أن الخبرة في التكوين الفني - وبكل أهدافها - هي بعث الإعجاب وانبثاق اللذة والابتهاج الجمالي في كل لحظة من لحظات التكوين الفني . وهي نظرة تقدمية تضادت تضاداً كاملاً وشديداً مع التفكير الجمالي إبان عصر القرون الوسطى فيما بعد . إذ نصت الديانة الكاثوليكية صاحبة الإمرة في القرون الوسطى على أن اللذة الجمالية إنما تنطلق من الزهد والتسك Asceticism . وفي تعارض - كما يتضح - مع لحظات الابتهاج عند الفلسفة الجمالية اليونانية . (ومما يدل على ذلك نظرة القديس أوجستون Sant- Agoston (٣٥٤-٤٣٠ م) التي يعتبر فيها التراجيديا نوعاً من تعمد الأذى ليصير حقوداً مأكراً ، (انتقام أورست . ذبح ميديا لأطفالها) .

وبين بقاء شذرات وبقايا من ابتهاجات القرون الوسطى ولذاتها بطابعها الديني الكاثوليكي : وانبثاق عصر النهضة الأوروبي بالإنسانية الإيطالية . تخرج اللذة والابتهاج إلى منحني تقدمي جديد يقوده الإيطاليون من علماء الجمال والكتاب ( الإيطالي فرانسيسكو بتراركا Francesco Petrarca (١٣٠٤-١٣٧٤ م) . والفيلسوف وعالم الطبيعة الإيطالي جوليو سيزار اسكاليجر Julius Scaliger

(١) مير العليكي . قاموس المورد . ط ١٦ . ملحق معجم الأعلام . بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨٢ م ، مادة (E) .



ceaser (١٤٨٤-١٥٥٨م) كامبينلا Campanella إلا أن توماس هوبز Thomas Hobbes (١٥٨٨-١٦٧٩م) الفيلسوف الإنجليزي الذي أيّد الحكم الملكي المطلق في إنجلترا يعترف بأن للابتهاج الجمالي ثلاثة أسباب رئيسية يراها كآلتي، وفي الفن خاصة : ١- إذا قَدّم الفن خبرات جديدة.

٢- إذا لَخَص الفن ضمن إبداعاته الخبرات المريحة في الماضي.

٣- إذا ما عرض الفن ضمن التلخيصات السابق الإشارة إليها في (٢) الخبرات غير المريحة والماضي المضطرب والإزعاج والعسر والشاق. فليس ذلك سوى الماضي وصورته . يرجع الفضل في تفسيرات جديدة للابتهاج إلى الفيلسوف وعالم الجمال الإنجليزي أنتوني آشلي - كوبر شافتسبوري Antony Ashley - Cooper Shaftesbury (١٦٧١-١٧١٣م) إبان عصر النهضة الإنجليزي، إذ يرى أن الجمال عنصر من عناصر ميلاد الابتهاج والإحساس به ، فاصلاً اللذة الجسمية عن فكرته هذه . هذا بينما نرى عالم الجمال الفرنسي شارل باتو Charles attaux (١٧١٣-١٧٨٠م) يفرق بين الفروع الفنية المختلفة والابتهاج الخالص أو الجمال الخالص . إذ يعتبر الابتهاج تقليداً لطبيعة الجمال . في الموسيقى والشعر والنحت والرسم والرقص وغيرها من فنون هي فنون آلية حرفية Mechanic Arts هدفها تحميل هذه الفنون عناصر الجمال وجزئياته ( كما يبدو جلياً في الشعر والخطابة والعمان ) إلا أن الفرنسي دي لامبير Jean Le Roun D'Alembert عضو الأكاديمية الفرنسية يقف موقف التضاد من تفسيرات باتو. فهو لا يرى في الابتهاج تقليداً للطبيعة ، ولا يقتنع بعلاقة الابتهاج ببعض الفنون. كما يقرر فصلاً وانفصالاً كاملاً بين كل من الابتهاج ، والفائدة التي يمكن أن تتواجد في هدف من أهداف الفن.

إلى أن جاء الفيلسوف والرياضي الألماني البارون جوتفريد ولهم فون لايبنتز Baron, Gottfried Wilhelm Von Leibnitz (١٦٤٦ - ١٧١٦م) القائل بعدم التعارض بين الإيمان والعقل ، ومن بعده تلميذه بومجارتن ، المؤيد في فلسفته الجمالية بأن اكتمال العالم هو الأساس والجوهر ، وتماحه يكمن في تمام إنسان هذا العالم واكتماله ، حتى يتعرف الإنسان نفسه - وسط عاله. على تمام اكتمال العالم من حوله.

١(راجع : د. كمال الدين عيد، *جماليات الفنون* ، نفسه ، ص ١٢٤ .

٢( A.F.Loszev& V.P.Sesztakov, Az Esztetikai Kategóriák Története, Gondolat, ١٩٨٢, p. ٣٠.

٣(راجع : د. كمال الدين عيد، *جماليات الفنون* ، نفسه ، ص ١٢٤ .

هذه الصورة الجمالية - والثالثة في آن واحد - تتطلب الإعداد لمعارف نقية ومفهومة ومقبولة تؤدي إلى نتيجة لا لبس فيها ولا غبار عليها تزعم منادية بالحقيقة والإحساس الصافي ، في مواجهة المعرفة بالأحاسيس غير الواضحة المضطربة غير المستقرة ، أو الأحاسيس العتمة الغامضة المبهمة والباهتة بليدة الفهم . هذه الصورة الجمالية المثالية والمرتبقة حاملة الجمال في ثناياها وطياتها ، تكشف بالضرورة عن تأثير رائع ومهم ومتفاعل أطلق عليه علماء الجمال مصطلح : **الابتهاج الجمالي** - اللذة الجمالية.

في عصر الكلاسيكية الألمانية خصص الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط ٢١ Immanwel Kant (١٧٢٤-١٨٠٤م) جهداً خاصاً من فكره متأملاً في مشكلات الوصول إلى الابتهاج الجمالي ، حتى وصل إلى أن كل لذة ، وكل منشطات الأفكار الجمالية ، إنسا هي رغبات بهيمية للإنسان ، وإحساس جسماني معني بالدرجة الأولى بالجسد وحاجاته ، لكنه يتميز بأنه إحساس جسماني مريح للبال ، يشجع ويقوي ويساعد ، خاصة في الإبداعات الفنية التي يبدو فيها هذا الإحساس الجسماني احتياجاً وضجة وشعوراً قوياً نحو نبأ أو حدث مثير لا يهدف إلى أية فوائد أو أهداف إلا الحدث **درامي في الفن** .

هذا الحدث الدرامي ينبئ عن ثلاثة طرق أو هو ينقل ثلاث وسائل مختلفة للتعامل معه هي :

- (١) عمل فني يحمل السعادة والحظ **Fortunate** ،
  - (٢) عمل إذاعي **Radio play** يتعامل بالصوتيات ،
  - (٣) عمل فني يحمل الفكر العقلي **Mental Thought** .
- وتفسير كانط لهذه الطرق الثلاثة يسير على النحو الآتي :
- يفتقد الطريق الأول تماماً إلى الجمالية **Aestheticism** لارتباطه بالصلحة أو المنفعة.
- يحتاج الطريق الثاني - الإذاعي ، إلى دخول الموسيقى وإشراكها بطريقة تؤدي إلى إحداث الإحساس الجسماني للمستمع إلى الراديو .

(١) أنظر : د. أميرة مطر ، فلسفة الجمال ، أعلامها ومذاهبها ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ،

الأعمال الفكرية ، ٢٠٠٢م - ص ١٢٢ .

(٢) د. كمال الدين عيد ، جماليات الفنون ، نفسه .

وفي الطريق الثالث حيث الفكر العقلي يفترض إحلل الهزلية والإضحاك Comicality سواء في المضمون الدرامي أو الشخصيات الدرامية (مسرّحاً وسينمائياً) لتوليد الابتهاج الجمالي في النهاية.

ومع فهمنا بعد الاستقراء لهذه الطرق الثلاث في الأعمال الإبداعية الفنية ، إلّا أننا نرى أنها تكاد تكون مخصصة ومفصلة فلسفياً على ساحة الفنون ، وهي طرق رائدة وإيجابية حقاً ، لكنها تحصر (الابتهاج الجمالي - اللذة الجمالية ) في سياق الإبداع الفني وإطاره . بمعنى أنها تغفل تحليلهما وتفسيرهما (الابتهاج واللذة) عند بقية مجموعات المواطنين والعامّة . وهو ما انتبه إليه الفيلسوف وعالم الجمال الألماني يوهان جوتفريد هردر **Johann Gottfried Herder** (١٧٤٤-١٨٠٣م) الحامل لفلسفة جماليات لايبنتز ، منتقداً تفسير كانط ورؤيته في الابتهاج - اللذة الجمالية . مفسراً أن مركزية الجمالية في الابتهاج - اللذة تتوخى الجمال ، والجودة **Goodness** ، والحقيقة الصادقة الدقيقة **Veracity** . والمنفعة **Utilitarianism** باعتبارها مذهباً لمصطلح (المنفعة) الذي يقول وينص على هدفين أساسيين هما :

أن تحقيق أعظم الخير لأكبر عدد من الناس يجب أن يكون هدف السلوك البشري.

أن الأعمال تكون صالحة إذا كانت نافعة .

كما تعرضت آراء كانط أيضاً إلى زميله الدرامي والفيلسوف الألماني فريدريك كريستوف يوهان شيلر **Friedrich Christoph Johann Schiller** (١٧٥٩-١٨٠٥م).

ت- الجمالية المدنية **Civilized Aestheticism** :

المقصود بالمصطلح تفسيراً هو التمدّن في صيرورة الأمم . والرفعة في كل من الذوق والتفكير والتصرفات . خرجت هذه الجمالية المدنية لتعلن - ومن البداية - أن خطوطها الجمالية تقوم على أسس الفلسفة الوضعية اليقينية **Positivism** وتعنى فيها هذه الأسس بالظواهر والوقائع اليقينية فحسب . وفي إهمال لكل تفكير تجريدي في الأسباب المطلقة . ومن الواضح جلياً أن كل نشاط - وكما في الفن أيضاً - يسعى إلى إحداث الابتهاج ، وأن هذا الابتهاج يفصل نفسه بعيداً عن كل لحظات العقلانية **Intellectualism** محرراً من كل نشاط عقلي قد يساهم في اللذة والابتهاج . وعلى هذه الصورة تكونت في الجمالية المدنية أشكال وعناصر أولية أساسية في الجوهر تتميز بأداة مركبة تجمع الآتي :

المليظة والخاصية . في التدقيق والعناية بالتفاصيل Particularity وبتعمد الانحياز إلى التخصيص لا إلى التعميم.

فاعلية الابتغال المريح الباعث إلى القبول ، والمتناغم في اتجاهه إلى الاستعداد للموافقة يظهر هذا العنصر بارزاً في الأعمال الفنية المختلفة).

الابتغال - لذة الذات Self-Satisfaction أي الرضا .  
الإضاء الذاتي للفرصة .

إفراغ الأحاسيس والتحرر من شحناتها المثيرة الكهربائية Electric discharge .  
إخفاء الولع والإعجاب .

هكذا بدت الجمالية المدنية في صورة ارتكاز على الطبيعة الفيزيائية وفي التمسك بخصائصها كما يبدو عند فلسفة كل من السوسيولوجي والسيكولوجي الإنجليزي هيربرت سبنسر Herbert Spencer (١٨٢٠-١٩٠٣م) ، وعالم النفس والجمال الألماني كارل جروس Karl Groos (١٨٦١-١٩٤٦م).

ي- الحكم الجمالي<sup>١</sup> :

من الصعوبة بمكان إصدار الأحكام الجمالية على كل إنسان . إذ أن للحكم الجمالي مقاييس وأبعاد حسية وإدراكية ، وخمائر فهم ، وخلفيات عقلية ، وخبرات حياتية ، تتجمع كلها - وفي لحظات قريبة إن لم تكن في لحظة واحدة - لإصدار حكم سليم وصحيح على عمل فني يرقى إلى ذروة الجمال.

وبمعنى آخر ، فإن الحكم الجمالي هو التقويم والتثمين لعمل من الأعمال أو لموضوع من الموضوعات Evaluation ، ففي البدايات القديمة لعلم الجمال لم يكن الاهتمام واضحاً أو جديراً بمصطلح (الحكم الجمالي) إذ بدأ الانتباه إلى المصطلح مؤخراً . قديماً لم ينتبه الحكم الجمالي إلا إلى القواعد الموروثة والتقليدية ، وفي محاولة لوضع معيار أو نموذج Norm يصبح كقاعدة يُحكم بها على الجمال . لم تكن الأحكام سليمة في الكثير من الأحوال . لكن فكر أفلاطون Plato يتفق عن حلول جزئية للحكم الجمالي . حين يقرر أن العالم الخارجي بكل ما فيه من أسرار وغير مراثيات يتضمن جمال الله سبحانه وتعالى وجمالياته أيضاً بما يجبرنا كبشر على أن نجعل أرواحنا

١) F. Nagy : Esztétikai Értéktétel, Nyely És Komikum. Mnyör, ١٩٧٠. pp ١٧٦-١٧٩

(ترجمة شهابي للدكتور كمال عيد)

ونفوسنا لتبقى نقية صالحة . لكن الفكر الجمالي الأفلاطوني لم ينتشر . على اعتبار أن المعارضين له قد رأوا اختلافات كبيرة عند البشر، وتعدد أرواحهم ونفسياتهم ، بما لا يمكن الحكم عليهم بميزان أو مقياس موحد.

ظلت مشكلة (الحكم الجمالي) بلا حلول إبان عصر القرون الوسطى وعصر النهضة . حتى توصل الكلاسيكيون إلى أن الحكم الجمالي ما هو إلا التعريف والاعتراف بتاريخ العقلانية، وكذلك القطع به بفسرسة وبغير مبرر كاف ، وجهة نظر، ومجموعة من الأفكار مبنية على مقدمات غير محصنة تمحيصاً كافياً ، وكأن الحكم الجمالي كالمقيدة سواء بسواء.

وتحدث المفاجأة لأول مرة في تاريخ تطور الحكم الجمالي. إذ تتجمع آراء كل من أ. أ. ك. شافتسبروري Shaftesbury. فرانسيس هاتشستون Francis Hutcheson

(١٦٩٤-١٧٤٧م) ، وجيرارد Gerard<sup>١</sup>

لتتقدم أفكاراً رائدة عن قواعد الحكم الجمالي وأساليبه التي تظهر على المستويين : العام الحياتي والفني . ومع ذلك فقد كان هناك النظر التقليدي القديم للأحكام الذي يعوق هذه المفاجآت ويشد الحكم الجمالي إلى الماضي السجين ، في عودة إلى الغريزة أو إلى الماضي شديد الاهتزاز بلا عدالة في الأحكام ، ردة إلى الخلف تعاود القهقرة .

إلى أن فجر السير أليك دوجلاس هوم — هيوم Sir, Alec Douglas Home-Hume فكرة (الترافق) Association ويقصد بها تصادق شيء وترابطه في الذاكرة أو الخيال مع شيء آخر، وأطلق عليها الحكم الجمالي المتحد .. أي الحكم المزامل المرافق أو المساعد وغير المتمتع بكامل الحقوق أو الامتيازات ، خاصة عندما يتعلق الأمر بتداعي المعاني أو الخواطر، حتى جاء عصر كانط Kant ليتقبل ما وصل إليه سابقوه من أحكام على الحكم الجمالي ، ثم يعمل على دراسة التناقضات في المبادئ والقوانين Antinomy ويعبر عليها إلى الشرعية العامة للفاعلية والذاتية ، ومقرراً أن الأحكام الجمالية ليست فكرة Idea ، ولا هي تصور Concept ، لكنها خصائص حسية ونبضات تعمل على الذاتية وبصورة فعالة مؤثرة نافذة المفعول Effective ، ذلك لأن

(١) د. كمال الدين عيد ، جماليات الفنون ، نفسه

لكل إنسان القدرة على استقبال إحساس الحكم الجمالي المشترك وفق مقياس ومعياري نموذجيين. ١

## ثانياً : الفاعلية الجمالية

### ١- نشأة النشاط الجمالي في الطبيعة والأدب والفن:

تمارس الطبيعة منذ بدء الخليقة نشاطها الجمالي . قبل ممارستها لنشاطها الوظيفي (الحياتي أو الكوني) في العديد من مفرداتها وصورها . فشروق الشمس في مطلع كل صبح ومغيبها في نهاية اليوم بشكل متوال ومنظم دون انقطاع . وتدرج ضيائها ما بين السطوع والتوهج والخفوت وتدرج لونها ما بين النضوج والبهتان وحركتها في نصف دائرة عبر الفضاء السماوي اللامتناهي في زرقته بدءاً من وراء النصف الذي يبدأ في الإظلام بزحيلها عنه وتعامدها المتدرج في منتصف النصف الثاني من الكرة الأرضية والتي تسقط أشعتها وضيائها المتدرج على مدى النهار حتى غيابها الذي يوهم الناظر إلى آخر مدى لرؤية البحر على شاطئ مدينة ساحلية بأنها تغطي في آخر حدود البحر.

كما تمارس نشاطها الجمالي في تدرج ألوان الأزهار والورود وتدرج ألوان أوراق الأشجار وتنوعها . وفي حركة الطير في خفقان أجنحته في سياحته الفضائية علواً وهبوطاً وحطاً على فروع الشجر ، أو انقضاءً على فرائس ضعاف الطير. وكذلك تمارس الطبيعة نشاطها الجمالي في حركة الأمواج في هياج البحر ، وفي سكون حركة أمواجه ، وفي تدرج ألوان مياهها ما بين الزرقة والخضرة والدكنة والشفافية ، حسب تضاريس كل منطقة . وتمارس الطبيعة نشاطها الجمالي أيضاً في تضاد أشكال جبالها . ما بين الارتفاعات الشاهقة والمتوسطة والمنخفضة . وتباين ألوانها ما بين الحمرة والصفرة والخضرة . والتضاد بين الأسود والأبيض أو المشوب بالحمرة والزرقة أو الخضرة معاً . وكذلك تمارس نشاطها الجمالي في تنوع الأحجام في الطبيعة ربما في البقعة الجغرافية الواحدة ما بين الجبال والأحجار المتفرقة والزلط بأنواعه والرمال الناعمة والرمال الخشنة . كما تمارس نشاطها الجمالي في مجاورة النار للماء والوحوش للبشر والغابات للصحاري. فهذا التدرج في العنصر الواحد شكلاً ووظيفة كغناء الطيور وشذى الأزهار والورود وحفيف أوراق الأشجار وصرير الرياح وصغيرها عند احتكاك التيارات الهوائية بجذوع الأشجار وأغصانها وبمنحدرات الجبال وبعواء الذئاب والكلاب وثغاء الغنم

(١) انظر : د. أميرة مطر . فلسفة الجمال . أعلامها ومذاهبها . نفسه . ص ١٣٢ وما بعدها .

ونهيق الحمير وصهيل الخيول وشحيج البغال وطين الحشرات وزئير الأسود وتقافز القردة على فروع الأشجار في الغابات وظلال الأشياء والبشر في مراحل من النهار وتبادلية الليل والنهار، تلك الثنائية الخالدة المتضادة في حركة دائبة منها المرئي رؤية العين وغير المرئي والمسموع وغير المسموع، كل تلك الصور هي شواهد حقيقية على الوظيفة الجمالية لتفاعل كل الموجودات في الطبيعة ما بين التوافق والتناقض.

ولأن (الإنسان تلميذ الحيوان) كما يقول الفيلسوف المادي اليوناني ديموقريطس الأبديري Democritus of Abdera<sup>١</sup> (٤٦٠-٣٧٠ ق.م) فلقد تعلم من الطبيعة (فالغناء من الطيور والعصافير والموسيقى من صفير الرياح في احتكاكاتها بالجبال وفروع الأشجار في الغابات وبناء المساكن من العناكب) وهكذا، ومع تزايد خبراته وتجاربه تحول من أكل اللحوم النيئة إلى أكلها مشوية ومطهية فوجد مذاقها أفضل. ومع تمدنه وتحضره تزايدت قدرته على التحبب والتفضيل والنبذ فصار يفضل شيئاً وينصرف عن أشياء، وعندئذ تملك القدرة على الحكم والتقدير فصار يقدر ما يريد وما لا يريد ويميز في اختياراته وفقاً لممارساته ومن ثم أصبحت له إرادة، وشيئاً من الاستطاعة وتلك كانت بداية تكوين الحس التقصيلي عنده تبعاً للحاجات الحياتية الضرورية (الغذاء - الكساء

- السكن) حباً في البقاء المستطوع والآمن. ومع كل ممارسة يمارسها قد يتعرف على جديد يكتشفه، ومع كل اكتشاف تسهل أموره الحياتية ومع تكرار الممارسة يتحسن أدائه، ويتمرس على الشيء فيمارس عمليات تحسين أدواته وأشياءه تسهلاً للعمل وتوفيراً للوقت وللجهد، ومن ثم يتطور حسه وحساسيته نتيجة لتطور أدواته التي هي بمثابة أدوات إنتاج تتيح له البقاء الأنفع والأرفع والأكثر أمناً. من هنا أنصت للطبيعة مندهشاً لما تصدره من أصوات لها إيقاعات ومماثلات أو مقابلهات، وأمعن النظر إلى ما

---

(١) الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوريين، ت: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط ٥، يناير ١٩٨٥ م:

\* أسس نظرية الجزء الذي لا يتجزأ فقد كان يؤمن ببدايتين أوليتين: الذرات والفراغ. فقد نادى بأن الذرات - وهي جزئيات لا تقسم - ثابتة وخالدة. وفي حركة مستمرة، ولا تختلف إلا في الشكل والحجم والوضع والترتيب. فالذرات ليست لها خواص أخرى مثل الصوت واللون والتذوق. وهي توجد وفق الظروف (لا بطبيعة الأشياء نفسها) ... وفي نظريته في المعرفة افترض أن الأجسام تتألف بقواقع رقيقة (الأفكار أو الصور) للأشياء التي تنعكس على الحواس، والإدراك الحسي هو المصدر الرئيسي للمعرفة. غير أنه لا يولد شيء أكثر من معرفة (مستمدة) عن الأشياء. ويتم تجاوز هذه المعرفة بمعرفة أخرى (ساطعة) وأكثر رهافة، وهي المعرفة بالمثل التي تنضي إلى معرفة ماهية العالم - الذرات والفراغ. وعلى هذا أثار ديموقريطس مشكلة العلاقة بين الحواس والمثل في المعرفة

حوله مما حوته البيئة بكل متناقضاتها ومتماثلاتها فحاول محاكاتها سواء بالصوت أو بالحركة ورويداً ورويداً أفلح في تقليد الطيور فصار له الغناء وفي تقليد الرياح فصار له الصفير الموسيقي بوساطة خامة بيئية هي (البوصة) فصنع آلات إيقاعية ونفخية بدائية تماماً كما صنع أدوات القنص توفيراً للطعام وأدوات القتل توفيراً للحماية وللأمن حياً في البقاء ، وأحياناً عشقاً للتفوق على كائنات أضخم إشباعاً لنوازع غير سوية . وهكذا كانت مسيرته في اتجاهين متلازمين أولهما : اتجاه تأمين حياته ، والثاني : اتجاه تحسين هذه الحياة . فيمثل الاتجاه الأول البعد النفعي وهو بُعد تحتمه ضرورة البقاء والحفاظ على الجنس ، ويمثل الاتجاه الثاني البعد التحسيني أو التجميلي وهو بُعد تكميلي تحتمه ضرورة الترويح عن النفس شأنه شأن الطيور . فهي تغرد في وقت صفاء وخلاء ذهن من متاعب الطيران بحثاً عن القوت هنا أو هناك ، وشأن الوحوش في ما يصدر عنها من أصوات ما بين الزئير والنعير والصهيل والعواء إعلاناً عن وجودها وربما تنفيساً عن حالات ضيق أو كبت وربما لتصنع خطاب تواصل مع الغير من بني جنسها أو من فصيلتها ، وشأنه شأن القروء في مداعبتها بعضها بعضاً في تقافزها هنا وهناك استعراضاً لمهاراتها ؛ إذن فلا بأس من استعراضه لمهاراته . أليست له كبقية الكائنات مهارات يفتخر بها ويرغب في الإعلان عنها . وهو عبر ذلك كله يمارس عملية التمتع والترويح عن الذات ؛ وهل للجمالية هدف أفضل من الترويح عن النفس والتمتع بما نرى أو نسمع أو نشعر؟.

من الملاحظ أن بدايات الإحساس بجمالية ما يفعل ذلك الإنسان في بداياته الأولى . تلك التي يعرفها أساتذة تاريخ الفن وتاريخ التذوق الفني حيث يربطون ما بين محاكاة الإنسان للطبيعة وظهور بعض الرجال الأول في العصور القديمة الذين برزوا في عمليات المحاكاة (محاكاة الصيد والقنص إذ يحاكي رجل منهم الصياد ويحاكي الآخر الحيوان في معركة غير متكافئة على المستوى الجسمي والعقلي التي ينتصر بها الإنسان الأول على الوحش المفترس . إذ يوظف المحاكي المحاكى خياله في نسج قصة انتصاره على ذلك الوحش ويزين لرفاقه في (السهراية) على ضوء وهج النار المشتغلة صورة بطولته واشتعال ذكائه . ومن هذا التزيين تحسناً لصورته ؛ بدأت فكرة تجميل الفعل المحاكى ومن ثم تطورت أساليب الحكى مع تطور أساليب المعيشة ، حتى صارت إلى ما صارت إليه المدنية والحضارات بظهور الملاحم والقصائد المطولة ، التي تتأسس ككل تخييل أدبي على الصور والأخيلة والموسيقى . وفنون الصياغة ما بين الإظهار والإخفاء



والتقديم والتأخير والحذف والاستطراد والحشو والتكثيف والتشبيهات والاستعارات وألوان المجاز ، فصارت الكتابات والفنون إلى ما صارت إليه من شاعرية التعبير قصاً أو رواية أو مسرحية أو سيناريو أو قصيدة لها أبعادها الجمالية جنباً إلى جنب مع أبعادها الغنائية أو الدرامية أو التشكيلية لتتأكد مقولة : " التعبير الفني : عبارة عن مشاعر مصورة أو مجمدة بالكلمات في حالة حركة متوازنة . تنصهر فيها التناقضات ، وتتسق مع التماثلات في وحدة الإنتاج الإبداعي. فهي إذن مشاعر عاملة من خلال الصوت البشري ، كهدف محدد يسعى الفنان - حالة التمثيل - للوصول إليه ؛ عن طريق الشدة والدرجة والنوعية ، تحقيقاً لدافع ما من خلال شكل ممتع ومقنع في آن . وهو لكي يتمتع لا بد وأن يتنوع ، وأن يتشكل بعناصر فنية فيها توافقات . وتعارضات ، واستعارات وتوريات. وهو لكي يقنع فلا بد وأن يكون واضحاً في خطابه مركزاً على مناهج القول تأكيداً للمماثلات المعنوية ومؤطراً للمقارنات الفكرية ؛ لذا فهو يحتاج إلى تبسيط وتركيب في آن واحد ، وإلى تلوين في الصوت وفي الحركة والإيماء والإشارة بما لا يخل بالتوازن الأدائي في التعبير إظهاراً للتوافق في صورة المسموع والمرئي . مع ملاحظة أن الصورة الجمالية تتبذى في التعبير الأدبي الدرامي أو الفني المزاوغ مسرحياً أو سينمائياً<sup>١</sup> إذن فالمقارنات والمقاربات المتوازنة والمتوافقة في الصورة الواحدة صوتية كانت أم مرئية هي التي تخلق جمالية التعبير في الفنون الزمانية وجمالية التشكيل في الفنون المكانية كما يقول جان برتلمي<sup>٢</sup> إذ أن تغارق الألفاظ وتناسق الألوان والخطوط ينتميان لتناسق التغمات .

ولما كانت للآداب والفنون مدارس متعددة ما بين كلاسيكية ورومانتيكية وطبيعية وواقعية ورمزية وتكميلية وسيريالية وتسجيلية وملحمية وعيشية فمن البدهة أن لكل منها جمالياتها . فتصوير حقائق الإنسان في علاقته مع الكون لها جمالياتها التي لازمت أعمال كبار كتاب المسرح اليوناني ( اسخيلوس وسوفوكليس وميوربيديس وأريستوفانيس) ومن تبعهم كسينيكا عند الرومان أو ترنتيوس أو من استظل بأسلوبهم تحت مظلة أرسطو، كما أن تصوير مشاعر الإنسان في جيشانها وتدفعها العارم بما تقوم عليه

( ١ ) د. أبو الحسن سلام ، محاضرات في جماليات المسرح ، لطلاب قسم المسرح ، جامعة الإسكندرية ف. أول - ٢٠٠٣ - ٢٠٠٤م.

( ٢ ) جان برتلمي ، مبادئ علم الجمال ، ترجمة: د. كمال عبد العزيز ، القاهرة ، دار نهضة مصر ، ص ٤٦٨.

الرومنتيكية مغاير في جمالياته لجماليات الكلاسيكية . فجماليات الرومنتيكية عند الشاعر الفرنسي فيكتور هوجو Victor Marie Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥م) في (البؤساء) وجماليات ولیم شكسبير William Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦م) في مزجه للصورة الكلاسيكية مع الجو الرومنتيكي تختلف عن جماليات الطبيعية التي تصور تفاصيل الحياة الاجتماعية وحقائقها ، من خلال زوايا مختارة ، وكذلك تختلف جماليات الواقعية في تصوير مثالية الأفعال والأشياء عن جماليات التعبيرية ؛ التي تعكس في صورها ذاتية الإنسان ولاشعوره Subconscious في معاناته التي تختلف عنها جماليات الرمزية في تصوير جوهر الفكر الإنساني المجرد . وكذلك تختلف جماليات الوحشية التي تعنى بتصوير غرائز الإنسان وحالات التحرر الشعوري بما يغاير جماليات السريالية التي تهتم بتصوير الخيال الجامح للإنسان واستجلاء الحقيقة عبر اللاوعي. وفي حين يرى المستقبلون والعشبيون في تصوير عدمية الوجود فكراً ومادة وعقائد هدفاً وتعبيراً عن فقدان الجمال ، فإن الملحمة تعيد تصوير حقائق التغير والحراك الاجتماعي كشفاً عن الظواهر الاجتماعية فتشير إلى أن الجمال لا يخلو من تشويه ، وأن القبح أو التشويه لا يخلو من جمال . وكذلك يرى أصحاب المسرح التسجيلي من خلال تصويرهم لحقائق التغير التاريخي وطبيعة الحراك بكشف الظاهرة التاريخية نفس الذي رآته الملحمة في مسألة البعد الجمالي.

فالجمالية إذن تختلف باختلاف المدارس الأدبية والفنية في المسرح وفي السينما . غير أن جميع المدارس الأدبية والفنية على السواء تتوحد فيها نبذة الصدق في التعبير حتى يصبح كل إنتاج أدبي أو فني إنتاجاً إبداعياً . وفي ذلك يقول الشاعر والكاتب المسرحي الفرنسي بيير كورني Pierre Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤م) : " إن أهمية المسرحية لا تتوقف على ما فيها من الحوادث الشائعة والمواقف العاطفية المؤثرة والألوان المحلية الفاتكة ، بل على ما فيها من تصوير صادق للغرائز والمشاعر الإنسانية الخالدة، التي يلتقي فيها أبناء البشر جميعاً ، ولا تنفرد بها أمة دون أخرى مهما تغير الزمان واختلف المكان " .<sup>١</sup>

١ / أندريه جيد ، صور أدبية ، " مقال عن كورني " مقتبس في جان بركلي ، نفسه ، ص ٤٣٨ .

على أن من المهم الالتفات إلى تلازم التعبير الجمالي مع التعبير الدرامي أو التعبير التشكيلي في المسرح أو في السينما ذلك أن " التعبير وحده قد يؤدي إلى "الفن للفن" إذا أسرف في الهيام بجمال الشكل والتأنق في المبني على حساب المعنى والمضمون"<sup>١</sup>

والتفسير وحده كذلك قد يؤدي إلى "الفن الملتزم إذا أسرف في التقيد بمعنى خاص ومضمون معين ليس إلى التحرر والاستقلال عنهما " ويضيف الحكيم : " فالفن للفن هو حبس للفنان في هيكل الشكل " وبعيداً عن الآداب والفنون فإن تأمل إحدى الآيات القرآنية من سورة الكهف يكشف لنا عن التابع الجمالي للمشهد القرآني :

" أولئك لهم جنات عدن تجري من تحتهم الأنهار

يخلون فيها من أساور من ذهب

ويلبسون ثياباً خضراً من سندس واستبرق

متكئين فيها على الأرائك

نعم الثواب وحسنت مرتفعاً "<sup>٢</sup>

١ - المشهد يبدأ بتحديد المنظر (جنات عدن) ومعلوم حاجتها من أشجار وأطيار وأنهار وحوار عين - ثم إلى هيئة أهلها إذ يتدرج الوصف القرآني للمشهد في جنات عدن ليكشف عن أول ما تلتفت إليه العين التي تنظر إلى الآخر حيث الزينة (الحلي) ثم يتدرج ليصف الزي ونوعه ولونه . ويتدرج ليصف الأثاث والتكوين الحركي من حيث هيئة الجلوس أو الاضطجاع منتهياً بتحديد السببية فهذه الجلسة السعيدة في حالة التزين والتزيي والطمانية في جنات عدن هي مكافأة من الله لأولئك الذين أطاعوه وأدوا ما عليهم من واجبات نحو الله ، ونحو أوامره.

وإذا كنا نرى الآية الكريمة تبدأ في وصف نعيم جنات عدن بمنظرها المتخيلة وبالزينة التي يتزين بها أهلها ؛ فإن الأمر يختلف في الأسلوب الأدبي والفني ففي مسرحية (برلمان النساء) لأريستوفانيس . تكرر براكساجوره في مناجاتها من المشهد الافتتاحي لخطابها في الفجر صبيحة تنفيذها لمؤامرة الانقلاب البرلاني النسائي تبكر

(١) توطيق الحكيم ، سجن العمر ، القاهرة ، مطبعة الآداب ومكتبتها بدرب الجماليز ١٩٦٤م.

(٢) سورة الكهف ، آية رقم (٣١) .

بمصباحها بوصف مادته ثم تشكيله على هيئته ثم مكملات الشكل أو زخارفه وبعد ذلك  
نفعه أو قيمته الوظيفية :

” إيه يا قنديلي النير

صانع الفخار من الطين شكك

واستكملك

طين ولكن زي نور الشمس تهدي خطونا

لما تتملى علينا بطلتك وبطلعتك ”<sup>١</sup>

وحول ذلك يأتي تأكيد جون درايدن <sup>١</sup> John Dryden (١٦٣١-١٧٠٠م) في كلامه  
حول آليات توظيف الشاعر لملكة الخيال إذ يقول : ” .. أول النعم في خيال الشاعر  
الابتكار الحق ، أو إيجاد الفكرة ، وثانيها : التصور أو التنويع الذي يستنبط أو  
يشكل تلك الفكرة ، كما يمثلها الحكم بما يناسب الموضوع ، وثالثها : فن القول أو فن  
إظهار تلك الفكرة وتزويقها ، بعد أن تم إيجادها والتنويع فيها ، بكلمات ذات  
مغزى ، مناسبة ، رنانة : فحيوية الخيال تبدو في الابتكار ، والخصوبة في التصور ،  
والدقة في التعبير ” ولاشك أن جماليات الصورة تختلف في العرض المسرحي عنها في  
النص المسرحي ، وقد لا تختلف إذا اقتصر في النص على التعبير الكلامي المعتمد على  
تقنية الكناية أو الاستعارة ، ومثالها كثير في النصوص المسرحية منها ما قالته الليدي  
مكبث فور انتهائها من تلطيخ حارسي مخدع الملك دنكن بدم الملك القتل لتوحي لرجال  
البلاط بعد ذلك بأنهما قاتلاه : ” لقد ذهبتي يدي بدمه My hands are of your  
colour ”<sup>٢</sup> كناية عن دم الملك . وما قالته (هيلين) بطلة مسرحية بيتر شيفر<sup>٣</sup> : ”  
الإنسان حين لا يكمل أي شيء حتى النهاية فلا يمكن لأحد أن يحكم عليه ”<sup>٤</sup> ،

( ١ ) أريستوفانيس ، النساء في البرلمان ، ترجمة : د. لطفي عبد الوهاب ، الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٦ م ،  
المشهد الافتتاحي .

( ٢ ) درايدن ، مقدمة : السنة العجيبة ، ص ١٥ .

٢ William Shakespeare . The Leopold Shakespeare, The Poet's Works in Chronological Order,  
١٨٩٦, P. ٧٥١. Cassell and Company, London, Paris and Melbourne,

(٤) بيتر شيفر ، رقصة الدم ، ترجمة شوقي فهم ، سلسلة آفاق الترجمة ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، الهيئة العامة لتصوير  
الثقافة ع ١٢ ، ١٩٩٩ .

(٥) المصدر السابق نفسه ، ص ٨٢

" صياغة الجمال هي المبرر لحياة الإنسان " - <sup>١</sup> ، " يجب أن نكون كآلهة عندما نشعر في خلق عالم جديد " - <sup>٢</sup> ، " ذلك الرجل كان قاتلاً للجمال وليس في العالم كله جريمة أبشع من هذا " - <sup>٣</sup> ، " من أذل الإنسان أذل الإله داخله " - <sup>٤</sup> ، " أي عقاب أجدر من هذا يوقع على رجل شن حرباً ضد الصور - أن لا يرى أية صورة طوال حياته " ، " لا تعيش أبداً تلعن الدهر ، بل كن قاضياً هذا حقك " - <sup>٥</sup>

وما قالته شخصية (الحكيم الثاني) في مسرحية (توراندوت أو مؤتمر غاسلي الأدمغة) <sup>٦</sup> :  
 "من سمع بجيش كسب معركة في جو من الحرية الكاملة " وما قالتها شخصية (ميفستوفوليس) في مسرحية (فاوست كما أراه) للشاعر الفرنسي بول فاليري <sup>٧</sup>  
 Paul Valéry (١٨٧١-١٩٤٥ م) : " من يؤاكل الشيطان يجب أن تكون ملعقته طويلة " وقول كليبر في سليمان الحلبي لأفريد فرج " لا أريده أن يدفع أريده أن يركع " في رده على المهندس جابلان الذي يناقشه في مبالغة طلب الغدية من الشيخ السادات . حيث جاءت هذه الجملة تكتيفاً لمجعل انتهاكات الحملة الفرنسية على مصر ، من تدنيس المقدسات بدخول الخيل إلى المسجد الأزهر . وإجبار كل عالم من كبار علمائه على دفع جزية أكثر بكثير من طاقته إمعاناً في إذلاله وإخضاعه .

هذه الصور الجمالية في لغة الحوار المسرحي للعديد من النصوص فيها من جماليات المضمون إلى جانب جماليات التشكيل الأسلوبي ما يرقى بها إلى مصاف الحكمة أو المثل السائر . وهي صور لا يد أن يحتفي الممثلون - الذين يؤدون الأدوار التي حملها مؤلفو النصوص المسرحية - بصور جمالية في لغة الحوار ، حتى يضيئوا تلك الصور إضاءة تليق بتلك الصور ويزنوها بميزانها الجمالي والمضموني .

(١) نفسه ، ص ٩٦ .

(٢) نفسه ، ص ٩٢ .

(٣) نفسه ، ص ١٠٢ .

(٤) نفسه ، ص ١٠٢ .

(٥) نفسه ، ص ١٠٢ .

(٦) نفسه ، ص ١٢٦ .

(٧) برتولت بريشت . توراندوت ، ترجمة نبيل حطار ، سلسلة المسرح العالمي (١٤) ، بيروت ، دار الفارابي ، ١٩٨٦ ، ص ٢ .

(٨) بول فاليري . فاوست كما أراه ، سلسلة مسرحيات عالمية (٣) القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٦ م .

ولعل من الأمثلة على جماليه الصورة المسرحية الشعبية التي لا تمحي من الذاكرة تلك الصورة الجمالية الصوتية ذات الدلالة النقدية الساخرة في عرض المسرحية العرائسية (الليلة الكبيرة) ١ حيث ينادي بائع الحمص على بضاعته في سوق المولد فتأتيه سيدة من عامة الشعب راجية :

" حمص حمص قبل ما يخلص عالنار يرقص

ست . يسترك هات حبة بقرش

المجموعة : هاهاها هاو " وهنا يتصل طلبها بالتهكم الجماعي بما يعكس جماليات استهتار البائع بطلبها .

وفي التكوين الحركي الذي يقف فيه حمار العدة منفرداً أمام شاشة الأراجوز ما يعادل تشكلياً ومن ثم جمالياً وقوف العدة نفسه وهو على ظهر حماره أمام الشاشة نفسها في مرة تالية . وهو يردد (الوصفة) الإرشاد المغلوط الذي وصفه له من قبل أحد أولاد البلد .

" تمشي كده على طول على طول لحد ما تلاقي عماره

دي وصفة سهلة .. مع السلامة يا بو عمه مايله "

أما إذا حللنا جماليات السينما ، فهي لطبيعة اعتماد الفن السينمائي على لغة الصورة تبدو متفوقة على جماليات المسرح فالوقوف عند جماليات الصورة في فيلم ( يوميات نائب في الأرياف )<sup>٢</sup> عن قصة توفيق الحكيم على سبيل المثال متنوعة ومتعددة . ولقد ساعد على ذلك أن المخرج (توفيق صالح) أحد رواد الواقعية في السينما المصرية - والذي أخرجه عام ١٩٦٨م - قد عزّل كثيراً على الريف المصري بمنظره خلابة ما بين الحقول والحدائق والترعة والبقع ومحطة السكة الحديدية وفوضى الصعود إلى القطار البدائي أو الهبوط منه . هذا إلى جانب جماليات التكوينات الجماعية لجموع الفلاحين في حجز المركز أو على شاحنات مكسسين كالبهائم للدعاية للباشا المرشح الدائم والإجباري في انتخابات مجلس الأمة عن المركز . إلى جانب جديليات (الدرج) بين زوجة المأمور وزوجة وكيل النيابة . تلك التي ترتدي تمهيداً لها كل واحدة

١ ( صلاح السقا ، الليلة الكبيرة ، شريط فيديو مسجل للعرض - نقلاً عن التلفزيون المصري .

٢(توفيق صالح ، يوميات نائب في الأرياف - عن قصة توفيق الحكيم . شريط فيديو مسجل للعرض - نقلاً عن التلفزيون المصري

٣ (مسي البداري ويعقوب وهي . دليل السينمائيين في مصر ، ط ٢ . القاهرة . الهيئة العامة لتصور الثقافة . سلسلة آفاق السينما ٢٨ ، ٢٠٠٣م ، ص ٤٣ .

منهما جزءاً من زي زوجها (زوجة المأمور ترتدي سترته الرسمية وطربوشه وزوجة وكيل النيابة وشاحه و طربوشه) وتصعدان كل إلى سطح مسكنها في مواجهة عينية حضورية . وجهاً لوجه وقولاً بقول في مباراة (ردح) وتتأبذ بما يجسد جماليات صورة شعبية لا مثيل لها إلا في أحد الأحياء الشعبية في القاهرة كحي (البغالة) أو حي (سوق السلاح) أو في الإسكندرية كحي (السيالة) أو حي (زعرانة) . ومن الصور الشعبية الجمالية في ذلك الفيلم صورة (القاضي) المنتدب وهو يعلق سلة مليئة بخيرات الريف في إحدى يديه ويتأبط أوزة في يده الأخرى وهو يصعد داخل عربة قطار الريف . ولا تنسى صورة تقييد مجموعة من الفلاحين بحبل طويل عند القبض عليهم وسحبهم إلى مكتب وكيل النيابة . فكلها تعكس جماليات الصورة الطبيعية في حياة الريف المصري . والأمر نفسه قريب من ذلك أيضاً في فيلم (حسن ونعيمة) (لعبد الرحمن الخيمسي) . وبركات كما تعكس اللقطات الجمالية في فيلم (شقيقة ومتولي) سيناريو وأغاني (صلاح جاهين) وبطولة (سماع حسني) و(أحمد زكي) وإخراج (علي بدرخان) . تعكس حياة الناس البسطاء في صعيد مصر وتعكس صورة المولد التي بهر بها (صلاح جاهين) وصورها في أروع ما تكون الصورة الأدبية الشعبية متضاربة مع صور فلاحى مصر في زمن السخرة عند إجبارهم من خلال التجنيد الإجبارى (الجهادية) على حفر قناة السويس ، وذلك عبر خيط جمالي يجسد جدلية الجبر الاجتماعي والسلطوي الواقع على فتاة جميلة فقيرة ووحيدة وعلى أخيها ورفقائه في السخرة مما عرضها للعوز والاستسلام للضعف أمام الحاجة في ظل ملاحقة دنيئة لفتى ماجن هو ابن عمدة القرية الذي لا يتركها حتى تسقط تحته سقطة عمرها التي ساقتها إلى الفسق بتحريض امرأة دلالة تزين لها الفسق . لتنتهي في فراش مورد أنفار تابع تبعية مباشرة للخدوي توفيق الذي يجبرها على قضاء ليلة حمراء معه تكتشف فيها مازوكيته وتكتشف دوره مع عشيقها في تسخير فلاحى مصر في حفر القناة في مشهد تشخيصى احتفالى وشعبي بهيج يقوم بدور التورية على المطارحة الغرامية بين (شقيقة) والباشا توفيق أو (توتو) .

على هذا النحو الذي عرضت له دارت مسيرة النشاط الجمالى دورتها في الطبيعة وفي الأدب وفي الفن المسرحي والسينمائي .

## ٢- تأسيس النشاط والفعالية الجمالية :

تتحدد جهود الإنسان المعاصر ونوعيات نشاطاته على كل المستويات في الفعاليات التي يصل بها إلى ما أسماه علماء الجمال (الموضوعات الجمالية) ، التي تميز كل أفعاله وسلوكياته في الحياة العامة كما في الإبداع الفني ، بما يسمح لهذه الأفعال والسلوكيات وغيرها للظهور وقد حملت مسحات جمالية غير عادية ، لكنها منتقاة . وحتى لحظة الوصول إلى سطح هذه المسحات فإن عمليات حسية وإدراكية لا بد وأن تفعل فعلها في هذا النشاط الإنساني.

هذه العمليات الحسية والإدراكية المشار إليها تتضمن عاملين أساسيين هما

العملية الإبداعية أو الخلق **Creation** والتشكيل **Formation**

التلقي أو قبول الرسالة واستلامها **Reception** وكذا التكيف **Adaptation** والتوفيق **Attainment**

وهذان العاملان يتجاوزهما في العملية الحسية الإدراكية عبر لحظات سامية تحمل نسيجاً جمالياً يوصل هذا النشاط والفعاليات - سواء كان فنياً أو حياتياً أو اجتماعياً غير فني - إلى آفاق واسعة من الاتساع والانتشار ، بحكم اتحاد العناصر الداخلية للعمليات ذاتها ، اتحاداً كيميائياً لا يرى ، لكنه يولد وينبعث جديداً في الأحاسيس . كيف يتم هذا البعث أو التحقيق في الفن خاصة ؟

الواقع والحقائق في الحياة العامة ليست فناً من الفنون . كما أنها ليست نوعيات جمالية . لكن النشاط والفعالية يسيران في دورات - كما سبق الإشارة - ليتحول كل منهما إلى شيء جديد يحمل المسحة الجمالية . وهذا التحول - في الفن خاصة - تحمله خبرات الفنان ومدى رغبة الولوع لديه **Interest** ، وكذلك قوة الدفع عنده **Adventure** ، وكلها - وبوصلها عبر القطعة الفنية أياً كان نوع الإبداع الفني للفنان - تتحول إلى درجة تقبل بها الجماهير (القطعة الفنية) .

هذا التحول في حد ذاته يصيب الحياة أيضاً ، كما يصيب الفنون . وفيه يتغير لا محالة السلوك الإنساني ، وفكرة الحياة ورؤيتها ، والتصرفات عند البشر ، وساعتها تنتقل - في بطنه - إلحاحات والواقع وفق تعديل منظم ومعها النوعيات ، إلى درجة من درجات الجمال تحمل كل الصفات والقواعد ونظم العمل الجمالية بحكم الإثارة والإلهام **Inspiration** اللذين يبتان خلقاً ونفخ حياة وروح جديدة يؤثر تأثيراً محبباً ويدفع إلى الصورة الجمالية الناشئة من جديد ؛ فتتوالى - وفي استمرارية - لتنشر عناصر علم



الجمال داخل العملية الفنية آخذة الطريق نحو هدف أو غرض ما كنزعة ميل خاصة **Inclination** نحو عالم الجمال. أما داخل الطبيعة أو المجتمع والإنسان العادي فإن هذه المرحلة من (الوعي الجمالي) تتقابل حتماً مع معطلات ومناهضات لها مثل الواقع وحقائق الحياة ليبقى (ضد الواقعية) صامداً في عملية التحول حتى يكسب الجولة في النهاية، وليطرح أشكالاً جمالية تتجلى في الأيديولوجية الجديدة . وفي التصور أو الفكرة والمفهوم العالمي العام وباختصار في الإنسان نفسه .

### ثالثاً : التربية الجمالية تاريخياً

يتعرض هذا الجزء للبدائيات الأولى والنشاطات الجمالية التي انبثقت قديماً تحت رداء علم الفلسفة اليونانية القديمة . وكيفية استمرار موجات (الجمالية) عبر العصور . ومراحل تطور التربية الجمالية . وانتقالها من حقبة زمنية إلى حقبة زمنية أخرى. تدلنا القراءات الأولى لليوناني ديوجانيس لارتيوس **Diogenész Laertiosz** على أن الآداب الإغريقية القديمة بدءاً من القرن الخامس ق.م قد ارتكزت على آداب التربية الجمالية ، بعد أن أطلت بوادر جمالية ظهرت في تلك الآداب بدءاً من القرن الرابع ق.م، لكنها كانت متناثرة هنا وهناك. بمعنى أنها لم تكن تخضع لتنظيم أو منهج تربوي .

( دليلنا على ذلك محاولات الإغريقي بامفيلوس **Pamphilosz** في نشر الرسم وإشاعة تعليمه في عالم الإغريق القديم). ومع ذلك فلم يكن هناك توحد مشترك في هيلأس القديمة **Hellász** مع نظم هذه التربية الجمالية في مدينة التربية الجمالية العتيقة هذه. بل ظهرت بدايات التربية الجمالية في كل فروع الفن المسرحي والتشكيلي وفق الحاجة إليها ، حتى اعترف اليونانيون القدامى بما قدمه كل من أفلاطون وأرسطو بالرموز الأساسية للتربية الجمالية وتأملتهما في انتشارها وإشاعها داخل الفنون المختلفة ، ولا أغالي إذا قلت بين العلوم المختلفة أيضاً (علم الفلسفة اليونانية على سبيل المثال) . لقد أكد كل من أفلاطون وأرسطو في فلسفتيهما أن هناك مساحة من (التأثير التربوي) في الفن. وهو تأثير خفي ومحتجب **Hidden** ، أغلب الظن أنه كان يتجنب المسؤولية حتى ناله الكشف عن خباياه الرائعة التي مهدت إلى الاستمتاع بالمتع الحسية والابتهاج والرضا والتأثر بهما من قبيل قوة خارجية .

(ترجمة شخصية للدكتور كمال عيد). ١٩٦٩. **Balogh J. : Képi Megismerés És Világnezet.**

تطور الكشف عن آفاق تربية الجمال في العصر الروماني إلى جديد من المعاني وقواعد التربية في المدارس التعليمية الرومانية على الرغم من أنه لم يبق من الكتابات أو المراجع ما يفيد ذلك التطور .

أما في عصور القرون الوسطى . فنلاحظ تراجعاً في تعليم التربية الجمالية ونشرها . بحكم سيطرة الكنيسة الكاثوليكية على مراكز التعليم العام . فضعفت الجمالية خاصة في الفنون التي حملت الشكل الديني والبحث والأهداف الدينية المسيحية الخاصة .

صحيح أن المدارس الدينية آنذاك قد دربت نوعين من الجماليات اختصاً بالانضباط التأديبي والتربوي ظهرا في فن الموسيقى وعلومها . ونظريات الفنون ، لكن النوعين كانا يمثلان بالفكر الديني المسيحي الخالص . وعلى ذلك فنحن لا نعددهما نوعين ينتميان إلى جوهر فلسفة الجماليات كما ظهرت بعد ذلك في نظريات علماء الجمال العالميين وآرائهم وفلسفاتهم . فضلاً عن اختلافهما الشديد مع ما سبقهما من آراء ونظريات جمالية عند كل من أفلاطون وأرسطو وجماليي العصر الروماني .

والدليل على بعدهما عن صلب التربية الجمالية ومنهجها أن الفن الموسيقي في القرون الوسطى كان وفقاً بترائيله على خدمة الكنيسة والدين المسيحي ، وأن نظريات الفنون لم تكن أكثر من جدال ونقاش يكافح من أجل انتزاع حجج لاهوتية **Theological** تتأمل في نظام لاهوتي ومستبعاته وتجلياته . ومن ثم تنفيذها<sup>١</sup>

وفي عصر النهضة ينهض نظريو العصر الجديد والإنساني بتعميد التربية الجمالية الإنسانية ( المعماري والنحات والشاعر والمنظر للفن وزعيم جماليي عصر النهضة ليون باتيستا ألبرتي **Leon Battista Alberti** (١٤٠٤-١٤٧٢م) . والكاتب الإيطالي بالداسار كاستيليون **Baldassare Castiglione** (١٤٨٧-١٥٢٩م) إذ يعود الفضل إليهما في إرساء الأساس العلمي لمصطلح تربية الجمال : ومن ثم طرق التطبيق العملي لهذه التربية الجمالية في الحياة أو في الفنون . هذا التطبيق الذي تعارض وتناقض مع وجهات نظر الأكاديميين الفرنسيين في عصر النهضة .

لفتت التربية الجمالية نظر رجال الجمال والمتأملين في الفلسفة الجمالية إلى حقيقة الفكر فيها . وإلى ضرورة انتشارها في الفنون - نظرياً وتعليمياً وممارسة وتطبيقاً فالفيلسوف

١ اراجع : د أوفياتكوف وآخرين أسس علم الجمال الماركسي اللبيني نفسه ص ١٧

الإنجليزي جون لوك ' John Locke (١٦٣٢-١٧٠٤م) يؤكد على دور التربية الجمالية في الفن . والفيلسوف والكاتب وعالم الجمال الفرنسي دينيس ديدرو Denis Diderot يقترح تدريس التربية الجمالية في مراحل التعليم المتوسط (الإعدادي) ليستقبل الطلاب الصغار الحس الجمالي مبكراً ، كبقية العلوم التي يدرسونها سواء بسواء بواقع ساعتين يومياً في جدول الدراسة ، وفي المرحلة التي كانت محددة بثمانين سنوات إعدادية وثانوية .

ثم الفيلسوف الألماني ماكس شيلر ' Max Scheler (١٨٧٤-١٩٢٨م) - صاحب فلسفة القيم ، والذي يعود إليه مصطلح التعليم (الفصل الدراسي) - يضع التربية الجمالية منطلقاً وقاعدة أساسية في بناء مصطلح (الثقافة هي الفن). خاصة بعد أن رأى أن في التربية الجمالية (قضية اجتماعية) يجب أن تدخل وتخرق المجتمعات؛ على اعتبار أن تكوين مجتمعات متناسقة ومنسجمة في المشاعر والمصالح يقتضي بالضرورة تعليم البشر في هذه المجتمعات الإحساس بالنزق واستعذاب الجماليات والاستمتاع بكل ما تراه العين ويتذوقه اللسان وتسمعه الآذان (سواء في منظر جميل أو أكلة لذيذة ، أو زقزقة عصافير أو لحن موسيقي ) ولعل شيلر في منهجه التربوي الجمالي هذا يشير إلى التبشير بالمنهج الإنساني للبشر في عصره.

ويؤكد الكاتب الألماني وعالم الجمال وفيلسوف اللغة الألمانية ، ورائد مفكري الفلسفة الكلاسيكية الألمانية كارل فيلهلم هيبولت Karl Wilhelm Humboldt ٣ (١٧٦٧-١٨٣٥م) وهو الذي تحمل اسمه حتى اليوم في العاصمة الألمانية برلين أكبر جامعات ألمانيا وأغرقها (جامعة هيبولت)، يؤكد كل النظريات عند سابقة ماكس شيلر. ومع المتحمسين لتقعيد التربية الجمالية ، فإننا نعرف معارضة لهذه التربية من الكاتب وزعيم القصة الكلاسيكية والكونت الروائي الروسي -ليو- لف نيكولايفتش تولستوي Lev Nykolajevics Tolsztoj (١٨٢٨-١٩١٠م) رافضاً التربية في الفن خاصة، ومعتزلاً على العلاقة الانعكاسية - التي تقول بها التربية الجمالية في الفن- بين التمتع بالحق والجمال المكتسبين في الفن ، والعمل الفني ذاته ٤.

١) Heller . Á : A Reneszansz Ember, ١٩٦٧, p.٩٠.

٢) د. كمال عيد ، جماليات الصوت ، نفسه ، ص ٧.

٣) David Hume : A symposium (آراء في مجلة دورية)

٤) Lev Tolstoy, What is Art. (١٩١١) translated in ١٩٠٥ . ( مقتبس عن أميرة مطر ، نفسه ، ص ٢٠٣).

## تعزيز نشر التربية الجمالية :

ساعدت بعض الجهود البحثية والدراسات العلمية على انتشار الفكر الجمالي عن طريق التربية وعلوم أصول التدريس (البداجوجي Pedagogy) مما كان له أكبر الأثر مستقبلاً في انتشار مادة التربية الجمالية كمادة علمية تدرس في كل كليات العلوم الإنسانية في القارة الأوروبية ، ولسنوات متتالية ، وهو ما نلمسه في جمال السلوكيات ، ومستوى المعاملة والنمط الذوقي العام ، وهدوء الصوت ، وجمال الحركة والملبس ، وانسجام الألوان ، وما تشمله كل تصرفات الإنسان هناك من أدب ورحمة وشفقة وبُعد عن الأنانية ، واحترام للحرية المقيدة والمنطقية.

في عام ١٩٠١م عقد في درسدن Dresden بألمانيا أول يوم عالمي للتربية الجمالية في الفنون.

وفي عام ١٩٠٨م عقد بمدينة ليل Lille الفرنسية أول مؤتمر ينتهي نفس الموضوع الألماني (التربية الجمالية في الفنون). في هذا المؤتمر تحددت لكل المدارس في القارة الأوروبية أول مناهج التربية الجمالية ، وسارت المناهج على مستوى أكثر دقة وأعظم اتساعاً في الجامعات الأوروبية بعد ذلك.

## أفاق التربية الجمالية

يعتمد النشاط الإنساني والاجتماعي للفرد على عنصرين أساسيين أولهما : الطبع.. وهو مجمل المظاهر الغريزية التي ولد بها الإنسان وثانيهما : التطبع .. وهو مجمل المظاهر المكتسبة من خلال الاحتكاكات اليومية واستجابات الفرد لمحاكاة بعض المظاهر أو السلوك الاجتماعي التي تجتذبه أو لها ميل أو صدى حسن في نفسه ، فتعلق بوعيه أو تلصق بوجوده ، ويجربها في معاملاته اليومية بدءاً من الأسرة فالمدرسة والجامعة والنادي ودار العبادة أو جهة العمل فتكتسب عنده صفة العادة ، وبذلك تدخل ضمن بنيته المعرفية (الظنية أو اليقينية) ، وتشكل هويته الثقافية بغض النظر عن استحسانه لها أو نفوره منها - وفي إعجابه بما حصله بالاحتكاك والممارسة سماعاً أو رؤية قراءة أم فعلاً عملياً ، يتولد في نفسه تقديره لما أعجبه فيراه جميلاً ومن ثم فهو محبوب إلى نفسه. وفي استقباحه لما حصل عن تلك الطريق نفسها ، تترسخ في نفسه حالة من النفور والابتعاد قدر الاستطاعة عن رؤية ما استقبح أو سماعه أو مجرد ذكر شيء عنه في حضوره ، وذلك أيضاً لون آخر من التقدير.

والتقدير قيمة وتضمن وفي ذلك ينصح بشر بن المَعْتَمِر — أحد رجال اللغة والأدب والفكر في العصر العباسي — بقوله: ( زن الألفاظ بـمِيزاتها ) فزنة اللفظ وكذلك زنة الصورة بالمِيزان الذي يناسب كل منهما حالة سماعنا أو حالة رؤيتنا لأي منهما هو تقديره حق قدره.

فالسؤال إذن في حالة السمع أو في حالة الرؤية لا تخرج عن الحكم على ما نسمع أو على ما نرى . والأصل في الحكم هو العدالة . والعدالة تتطلب الموضوعية — أي البعد عن الهوى — وذلك بعيد دون خبرة ونزاهة وخلو النفس من الأغراض التي لا تتصل اتصالاً مباشراً بالوجود ( المعروض على الحكم) بحيث يلتزم المقرّ الحاكم أو الناقد بمنهج لا يحيد عنه في فحص : (المادة والتشكيل والتعبير والقيمة) لأن كل موجود فهو مادة ، وكل مادة ولها شكل . وكل شكل وله غرض أو تعبير أو معنى . وكل تعبير أو معنى وله قيمة إذا كان نفعه عاماً أو هو منفعة إذا كان نفعه خاصاً وقريباً.

والسؤال: من الذي له القدرة على اكتشاف ذلك وتقويمه ؟ هل هو الكاتب أم الأديب أم الشاعر الذي أبدع المادة الكلامية عبر الألفاظ والصور والأخيلة والأساليب الفنية (البليانية والبلاغية واللغوية) والإيقاعات أو الأوزان — حالة الشعر — ؟ أم هو الفنان المجسد لذلك الإبداع الأدبي إخراجاً أو تمثيلاً أو تلحيناً وغناء أو رقصاً أو تشكيلاً أو إبداعاً سينمائياً أو مسرحياً ؟

أم هو الناقد الذي لا عمل له سوى إعمال نظرية نقدية ما يستدعيها الإبداع للكشف عن سر التركيب في التناول الإبداعي . وإعطائنا الأسباب المقنعة لاستمتاعنا بإبداع المبدع أديباً كان أم فناناً ؟

وهنا أجيب عن السؤال بسؤال ثان : أليس الفنان مخرجاً مسرحياً أو سينمائياً كان أم ممثلاً أم مصمماً تشكيمياً (سينوغرافياً) بلغة المنظر أو (كوريوغرافياً— مصمماً) بلغة الجسد البشري أم ملحناً موسيقياً هو ناقد قبل أن يكون فناناً؟!

والإجابة : بلى إنه ناقد بالضرورة ، فلو لم يكن كذلك قبل أن يتصدى لعمله فكيف يمكنه وزن الأحداث الدرامية (المسرحية / السيناريو ) النثر والشعر حواراً والنص الموازي له (الإرشادات) ؟ ألا يحلل النص أو يفككه حسب ثقافته وخبرته وصولاً إلى وضع التصور أو الرؤية الأولية التي سيؤسس عليها تجسيده لهذا النص أو ذاك؟ ألا يتوجب عليه فهم طبيعة الأسلوب الذي كتب به النص وتقنيات كتابته ويتحسس مواضع

الحاسة الدرامية . والتشكيلية . والتمثيلية . والموسيقية والجمالية . حتى تنطبع في ذهنه ثم في وجدانه صور كل حاسة من تلك الحواس ومن ثم يتخيل لها الصورة أو الشكل الأكثر قدرة على التعبير الدرامي والجمالي؟ وكيف له ذلك دون أن تتكون عنده ذاكرة بصرية وذاكرة سمعية للمناظر ولحركة الممثلين ولأزيائهم بألوانها المعبرة تعبيراً درامياً وجمالياً ، ولحركة الموسيقى ودراميات الصوت والإضاءة والعممة والتظليل ، ودراميات الصمت والسكون والشدات ، ودون أن تتوازن كل تلك الأحاسيس الفنية والدرامية والجمالية وتتوحد إيقاعاتها بداخله أولاً؟! إنها مهمة شديدة الصعوبة إذا ما نظرنا إليها في مجملها . نعم هي كذلك بالتأكيد . لذلك لا يقدر عليها مجتمعة . بل لا يقدر على فن واحد من فنونها من لم يتدرب عليها ويربي في أرضها ويلتحف بحرارة أجهزتها ويستنشق أترية خشبات مسارحها ومناظرها . وتلفحه برودة الليل عند رواجه قبيل مطلع فجر كل ليلة من ليالي العرض إذا كان فناناً مسرحياً .

ولكن الأمر ربما يكون أكثر صعوبة بالنسبة للفنان السينمائي حيث مصاعب التصوير من حيث الفترة الزمنية . ومن حيث التعدد المكاني للتصوير . ومن حيث غياب حالة الحضور التي هي بمثابة التقدير الفوري للفنان التي يستمتع بها ممثلو المسرح وفنانوه ويفتقدها فنانو السينما والتلفزيون والإذاعة.

إن فن القدرة على التقدير والتثمين أو الحكم على العمل الأدبي أو الفني غير مقصورة على صاحب مهنة النقد ولكنها تندسج على كل من اتصل بالعمل الإبداعي قراءة أو أداء أو تجسيداً أو تشكيلاً مترجماً له أو مفسراً ، في سبيل تحويله إلى إبداع حي نابض على المسرح أو عبر شاشات السينما . وهو أمر يحتاج إلى خبرة تتحصل عبر قنوات تربوية منها الأسري ومنها التعليمي ومنها الإعلامي ومنها الترويحي ومنها المعرفي . وهي قنوات مختلفة فيها ما يركز على المعارف غير اليقينية (الرسوبيات التراثية والثقافية) ومنها ما يركز على المعارف اليقينية التي تخضع للحواس (السمع - البصر - اللمس - التذوق - الشم) وهي لا تكفي بالطبع لصنع الخبرة الجمالية ما لم يتم تدريب كل من تلك الحواس على الاستبصار عن بعد بالنسبة للبصر وعلى الإنصات عن بعد بالنسبة للسمع وعلى الإحساس بلمس الأشياء دون لمسها لمساً مادياً ، وعلى تذوق المأكول دون أن يؤكل بل دون أن يوجد . وتشتمل الرائحة واستشعارها دون أن

تكون هناك رائحة ولعل أقرب مثال لذلك هو شخصية (علي جناح التبريزي) الذي ملكه ألفريد فرج تلك الحواس تملياً معنوياً وأطلقه على شخصية (كافور) الذي أقنعه بأنه يتلذذ بالطعام دون طعام أكلاً دون أكل وتشمماً دون رائحة وتلمساً دون لمس ، بعد أن أقنعه بأن اسمه (قفه) وليس اسمه (كافور).

ومن أساليب تربية الحس الجمالي ما يتبع في تدريس مادة (جماليات المسرح) بقسم المسرح بكلية الآداب جامعة الإسكندرية حيث يعول د. أبو الحسن سلام على جلسات الاستماع الموسيقي والفناني تطبيقاً على (رباعيات صلاح جاهين) بصوت السيد مكاوي وألحانه وبإلقاء صلاح جاهين نفسه فيحللها تحليلاً فلسفياً ، ثم تحليلاً جمالياً للصورة الشعرية أولاً ثم جمالياتها ، ثم للصورة الغنائية في المرة الأخيرة كأن يقف عند السطر الشعري الأول من الرباعية الأولى:

"مرغم عليك يا صبح مقصوب يا ليل

لا دخلتها برجليا . ولا كان لي ميل

دخلت أنا للحياة شاليني شيل

وبكرة جأخريج منها شاليني شيل

عجبي "

فيقوم الناقد بتحليلها تحليلاً لغوياً يستنبط به المعنى الجمالي ليخرج بدلالة جديدة من تأمل لفظة "مرغم" - وهي مفردة من مواد تشكيل الصورة - وما بها من جمال في ذاتها من حيث هي مادة ، وتعد خير تعبير يؤكد ما قال به مايكل أنجلو ( من أن الجمال يكمن في الصخر الأصم قبل أن تمتد إليه يد النحات) .

فيقسم لفظة (مرغم) قسمين فهي في ذاتها تحمل معنيين : معنى (المر) ومعنى (الغم) فما أعظم اختيار الشاعر صلاح جاهين لهذه الكلمة بالتحديد مائة يستهل بها رباعيته تلك ، ففيها براعة استهلال تكشف من أول لبنة في بنائه الشعري والجمالي للرباعية عن حالته النفسية أولاً: تكشف عن موقفه من الحياة ، ثانياً: ناهيك عن التنويع المعنوي لو لاحظنا لفظة (مقصوب) التي تلي لفظة (مرغم) فالمعنى واحد الإرغام والغصب . ولكن جماليات الشكل تلزم الشاعر ذا الحس الجمالي والدرامي بأن يكرر المعنى مع مغايرة للفظ (المادة) ليعطيا معاً في تضافهما مع المعنى نفسه في

وجه من وجوهه التي غيرها أسلوب التشكيل أو الصياغة في خلق التعبير الشعري خلقاً جمالياً.

” لا دخلتها برجليا ولا كان لي ميل ”

فهو مرغم على الميلاد ومرغم على الموت . ومن ثم لم يتغير المعنى ، بل تنوعت طرق التعبير عنه بتشكيل أسلوبى كلامى ثالث . ويتكرر المعنى في مرة رابعة في السطر الشعري الثالث ويتكرر للمرة الخامسة في السطر الشعري الرابع والأخير للرباعية :

” دخلت أنا للحياة شايلني شيل

وبكرة حاخرج منها شايليني شيل ”

إن كلا السطرين الشعريين يحملان معنى (الإرغام) ومن الملاحظ أن هذه التنوعات الخمسة على معنى (الجبر) الإرغام/ الغصب وعدم الرغبة أو الامتناع دون جدوى وكلها معان واحدة في مجملها . وما كان تكرارها في أساليب أو أشكال (صياغات) متنوعة إلا تأكيداً لموقفه المتفلسف بإزاء فكرة الحياة والموت .. أي تعبيره عن عدم اقتناعه بتلك الدورة المدفوعة بالجبر القبيح . وهنا تبرز جمالية الأسلوب الإطاري العام بعد أن رأينا جمالية اللفظ بوصفه مادة للتشكيل الشعري . وجمالية التنوع على معنى واحد عبر السطور الشعرية المتتالية ، حيث يتخذ أسلوب تشكيل الرباعية تقنية (دائرية الأسلوب) وحيث تتماثل النهاية مع البداية

البداية : ” دخلت أنا للحياة شايلني شيل ”

النهاية : ” وبكرة حاخرج منها شايليني شيل ”

أليس ذلك خير تمثيل للحاسة الجمالية عند الشاعر ؟!

ومن أساليب التربية الجمالية الأخرى وتكوين الحاسة الجمالية لدى طالب علوم المسرح أن يكلف الطلاب بحضور حفلات الفرق المسرحية وحفلات الموسيقى العربية والعالمية ومعارض الفن التشكيلي ، وتصوير بعض المعالم الأثرية والقصور والحدائق ذات الطابع الكلاسي والجمالي وكتابة تقارير نقدية عن كل مشاهدة أو استماع من منظور جمالي ، ثم مناقشة ذلك في محاضرات متتالية كل على حدة في حلقة نقاش حول : لجماليات إلى جانب عروض سينمائية وأوبرالية على الشاشة من خلال الفيديو مرة كل شهر طوال الفصل الدراسي وتحليلها ومناقشتها لاستخلاص الصور الجمالية في كل عرض



ولا شك أن تلك الجهود تدخل ضمن منهج التربية الجمالية حيث يتدرب طلاب المسرح بالتطبيق العملي على تملك الحاسة الجمالية وصولاً إلى القدرة بعد ذلك على تقدير القيمة الجمالية في التعبير الأدبي والفني

ومع كل ما تقدم ، فإن الأمر لا يد وأن يبدأ منذ الطفولة بدءاً من رياض الأطفال ومراحل التعليم الأولى تعويداً للأطفال على الإحساس بجمال الطبيعة وتعويدهم على ارتياد المتاحف والمعارض الفنية والعروض المسرحية والسينمائية - كل في الحدود السنوية بما يناسب كل مرحلة منها وما يوافق حالات الاستيعاب - هذا إلى جانب الاستماع الموسيقي لتكوين الذائقة الموسيقية والإيقاعية ، وعلى ارتياد المكتبات العامة ومكتبة المدرسة والنادي والكلية لخلق عادة القراءة والإنصات والمناقشة والتقاط التفاعلات الصور والمعارف التي تشع بالأخيلة والتكوينات المرئية والسمعية . فذلك هو الأساس الصحيح النافع في قضية التربية الجمالية في مجتمع من المجتمعات ؛ حتى نرى في مجتمعنا من يقتني اللوحة التشكيلية والتمثال والعمل السيمفوني وشريط الباليه والأوبرا بغية خصوصية المشاهدة والاستماع وبغية التنشئة المدنية وترقية السلوك ترقية حضارية .

### **رابعاً : علم الجمال ومصادر الصورة الجمالية**

عمل الفلاسفة منذ القدم على ترقية الحس الجمالي من مجال ذوق الفطرة أو الحس الجمالي إلى مجال الإدراك الجمالي ، فعلى أيديهم أصبح للجمال قياس وحكم قائم على العلم . لذلك لا يمكن الحديث عن الجمال بوصفه علماً بعيداً عن العلوم الفلسفية ونظرياتها عبر مرجعياتها المثالية أولاً ثم مرجعياتها المادية بعد ذلك ، مع النظر بعين الاعتبار إلى مداخلات علماء الاجتماع وعلماء النفس وآراء التطبيقات النقدية الممارسة والمتوافرة على دراسة الآداب والفنون ، ومن هنا يأتي التأكيد على أن علم الجمال هو علم فلسفي نشأ في أحضان الفلسفة اليونانية القديمة منذ نشأتها . وظل فرعاً من فروع الفلسفة في العصور الوسطى وكذلك في عصر النهضة ، ثم امتدت تبعية هذا العلم للفلسفة الحديثة سواء عنيت بتأمل الإنسان في علاقته بنفسه أو في علاقة الأنا بالآخر ، سواء كان فرداً أم جماعة ، أم في إدراك طبيعة التناقض عبر الصفة الاجتماعية في التعبير الأدبي والفني.

إذا فلقد ارتبط علم الجمال في البداية بما ارتبطت به الفلسفة المثالية القديمة بتفرعاتها ، فكان محور المنظور الجمالي للكون محوراً قائماً على تبرير ذلك المنظور، على ما وجدت عليه صور الطبيعة بوصفها صوراً مادية محاكية للصورة المثل الموجودة

في عالم الغيب تبعاً لأفلاطون Plato أو بوصفها محاكاة للموجود المثالي في الطبيعة والحياة المعيشة وفق أرسطو Aristotle<sup>١</sup>

يقول ر.ف جونسون R.F. Johnson: "الجمالية هي محبة الجمال . وهي توجد في الفنون بالدرجة الأولى . ظهرت لأول مرة في القرن التاسع عشر (١٨٦٠م) لتعكّل أفكاراً بعينها عن الحياة والفن"<sup>٢</sup>

ومظاهر الجمالية عند جونسون : " كنظرة للحياة فكرة معالجة الحياة (بروحية الفن) ، كنظرة للفن (الفن من أجل الفن) ؛ وكخاصية لأفعال فعلية في الفن والأدب ."

ويقول د. كمال عيد : " على المستوى النظري من الصعوبة بمكان وضع اليد على البدايات التاريخية لعلوم الجماليات (الاسطاطيقا AESTHETICS) الأمر الذي يقودنا بالضرورة إلى حيرة أخرى في تحديد ماهية التفكير الجمالي"<sup>٣</sup>

ويضيف د. كمال عيد : " إن أصل كلمة (الجمالية) في اليونانية القديمة Aiszhésisz ومعناها وعي الذات الاستبطاني أو الإدراك بالترباط Apperception في اليونان القديمة"<sup>٤</sup>

### نشأة علم الجمال

لقد ظهر مصطلح علم الجمال لأول مرة في العصر الحديث عام ١٧٣٥م في مؤلف للألماني ألكسندر جوتليب بومجارتن A.G.Baumgarten (١٧١٤-١٧٦٢م) وأصبح مصطلحاً في قاموس الفلسفة بعد أن استبعد التأمّلات العقلية التي ظلت مسيطرة على علم الجمال حتى القرن الثامن عشر الميلادي.

وهذا ما يؤيده د. كمال عيد إذ يقول : " يستمر علم الجمال في صمت حتى عصر التنوير الألماني في منتصف القرن الثامن عشر الميلادي عندما يبرز اسم ألكسندر جوتليب بومجارتن (١٧١٤/٦ - ١٧٦٢/٥) الذي قدم أبحاثاً في علم الجمال"<sup>٥</sup>

(١) انظر : د. أبو الحسن سلام ، جماليات فنون المسرح بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية ، الإسكندرية ، سام سكرين ٢٠٠١.

(٢) ر.ف. جونسون ، موسوعة المصطلح النقدي (الجمالية) ج. الأول ط. ثانية ، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة ، لبنان ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ٢٧١.

(٣) د. كمال عيد ، جماليات الفنون ، نفسه ، ص ١٢.

(٤) نفسه .

(٥) نفسه

تطور علم الجمال بعد يومجارتن وأصبحت هناك نظريات جمالية مادتها الأساسية هي الخبرة الجمالية. ولأن الخبرات متعددة ومتباينة لذلك تعددت نظريات تقدير الجمال ما بين العلوم الإنسانية المختلفة .

من هنا انفصل علم الجمال عن الفلسفة مثلما انفصلت علوم كثيرة عنها وأصبحت علوماً قائمة بذاتها كعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم الإنسان وغيرها.

ومع أن علوماً أخرى كعلم الاجتماع وعلم النفس قد نظرت إلى الجميل من منظور خاص بكل منها مما خلق تبايناً بين نظرة كل علم منها إلى الجميل فأدى ذلك إلى تباين تقدير الجمال، فمنها ما رأى أن القيمة الجمالية تنبع من المجتمع نفسه الذي أنتج صور الإبداع الأدبي أو الفني من خلال تطابق القيم التي يشتمل عليها العمل الأدبي أو الفني مع قيم ذلك المجتمع . ومنها ما ينسب القيمة الجمالية إلى التقدير الذاتي للشخص المتلقي نفسه وفق حالته النفسية.

كما أن هناك من بين النقاد الفنيين من يُعرّف القيمة الجمالية بأنها نزعة شكلية تستند إلى (البراعة المتعددة بنفسها والتي يقصد إليها المبدع في ذاتها .. أي البراعة التي لا تهتم بحل مشكلات البناء الفني بل تهتم بالبريق التقني وحده، وبصعوبة الأداء. ولأن تبهر المستمعين أو المشاهدين). ومثل هذه البراعة الشكلية لا تقف على مسافة من الجمهور، بل إنها تعتمد اعتماداً أساسياً على إعجابها بها.

وعلى الرغم من هذه الآراء المتباينة فإن القيمة الجمالية هي نتاج العبث الجاد للمبدع أديباً أو فناناً بوسائل التعبير - كما يقول الكاتب النمساوي ومؤرخ الفن إرنست فيشر Ernst Fischer<sup>١</sup> (١٨٩٩-١٩٩٩) تحقيقاً لانتصار الشكل على المشكلات الطارئة التي يتضمنها محتوى العمل الإبداعي واكتشاف المتلقي لذلك من خلال تأمله أو إعماله الذهني قراءة أو سماعاً أو مشاهدة. ومعنى ذلك أن المشاهد أو المتلقي العادي يشعر بها دون أن يدرك موضعها أو يستطيع أن يشير إليها على وجه التحديد . وقد يراها غريبة أو غير مناسبة فعلى سبيل المثال :

مجموعة الحرفيين الباكية عند قدمي الحلاج الصوفي النائر المصلوب في ساحة الكرخ ببغداد في المشهد الأول من مسرحية صلاح عبد الصبور تتباكي عليه :

" صفونا صفا صفا

(١) إرنست فيشر ، ضرورة الفن ، القاهرة ، سلسلة مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٠م .

الأجهر صوتاً والأطول

وضعوه في الصف الأول

ذو الصوت الخافت والمتوازي

وضعوه في الصف الثاني " ١

وقد يرى المتلقي العادي غرابة في هذا الترتيب لأنه من المعتاد أن يقف الأقصر في الصف الأول والأطول في الصف الثاني في تنظيم الجماعة في صفوف ، والجميل يتمثل في مغايرة الصورة في هذا الموقف الدرامي عنها في الحياة - حيث الأطول في هذا الموقف المسرحي يقف في الصف الأول لأن له صوتاً جهورياً وهو موظف درامياً للتصايح وفضح الحلاج بوصفه زنديقاً لأن السلطان أو الخليفة الأموي مروان بن محمد آخر خلفائهم يريد ذلك.

**مصدر الجمال وقياساته عند الفلاسفة وعند العلماء والنقاد :**

**- أولاً : في العصر القديم :**

سقراط (Socrates ٤٦٩-٣٣٩ ق.م) الفيلسوف اليوناني وأحد واضعي أسس

الثقافة الغربية يرى " أن الجميل لا بد أن يكون مفيداً مفيداً للفرض منه " ٢

أي أن ما يؤدي إلى تحقيق الفائدة للرائي أو السامع هو وحده الجميل. وهذا قياس ذاتي ونفسي في آن واحد.

أما أفلاطون ٣ (Plato ٤٢٧-٣٤٧ ق.م) الفيلسوف اليوناني وتلميذ سقراط ؛ فيرى

أن "الجميل هو النافع الذي ينشأ عن التفكير فيه سرور. وهو يؤثر لأنه ينقل الإنسان إلى عالم الله كما يرى أن الروح تدرك الجمال ولكن الحواس تدرك انعكاسات هي ظلال للجمال ".

فالجمال نتاج التفكير في شيء سار وقادر على نقل الإنسان إلى عالم الله . أي أن

ما يؤدي إلى السرور هو التفكير في شيء ما إذن فالجمال نتاج أعمال الذهن ومعنى ذلك

أن إدراك الجمال مقصور على الفكر المتأمل دون سواه ، مشروط بأن يقتصر موضوع

تأمله على عالم الغيب وحده !!

١ (صلاح عيد الصور ، مسألة الحلاج ، بيروت ، دار عويدات ، ١٩٦٧م .

٢ (راجع : د. أبو الحسن سلام ، جماليات فنون المسرح ، نفسه ، ص ١٨ .

٣ ( نفسه ، ص ١٩ .

٤ ( ويشير نفس قلموس المورد ١٩٨٧م إلى أن ميلاده ووفاته (٤٢٨-٣٤٧ ق.م) .

والقياس هنا يرى القيمة الجمالية في موضوع محدد بعينه إذ يحصر التفكير في موضوع الغيب.

وذلك شبيه برأي (حماد) - رابطة الشعر في العصر العباسي - الذي أسمعه أحدهم شعر أحدهم فأعجبه أشد الإعجاب فلما سأله حماد : فمن الشاعر؟ قال: أبو تمام . فأبدى حماد استيائه من الشعر وقال هذا شعر رديء وفاسد. ذلك أن حماد قد حدد موقفاً سابقاً من أبي تمام الشاعر. وهذا قياس آلي ذاتي لا موضوعية فيه.

غير أن أرسطو ' Aristotle (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) يرى أن " الجمال هو ما تدركه العين من الأجزاء المتناهية في الصغر والمتناهية في الكبر".

إن فالجمال عنده يُدرك عن طريق رؤية الكائن الحي العاقل. ومعنى ذلك أن الجميل عند أرسطو نسبي وهو متغير بتغير رؤية كل كائن حي عاقل على حده لكل شيء يراه ، فكل ما تراه عين العاقل جميل. والجميل مادي يدرك بالحواس، وتقديره يأتي من خارجه . مع ملاحظة الفروق وتناسب العناصر في انعكاس حركتها على عدسة عين الرائي العاقل مهما تناهت في الصغر أو في الكبر. إذن فالوجود كله جميل في العين المدركة ، والأذن المدركة للمتنامي أي ما وراء الصورة . ومعنى ذلك أن لتناسب الحركة والسكون والثبات وانسجام المتنامي مع المحدود فيما يراه الرائي بعينه المجردة دوراً في إدراك الجميل وتمييزه عن القبيح.

أختلفت رؤية ماركوس توليوس شيشيرون Markus Tullius Cicero ٢ (١٠٦-٤٣ ق.م) عن رؤية أرسطو فهو يرى " أن الجمال صفة ذاتية في الجميل نفسه ولا تتوقف على منفعته ، وأن المظهر الخارجي للشيء ولو كان مصطنعاً يكفي لجعله جميلاً " وتقترب من هذه الرؤية رؤية النحات الفرنسي أوجست رودان Auguste Rodin (١٨٤٠-١٩١٧م) - صاحب التعبير عن الفكر التجريدي الطابع - فالجمال عنده في المادة.

ومعنى ذلك أن الموجودات كلها جميلة في ذاتها سواء أدركت تلك الصفة فيها أم لم تدرك. فالجميل جميل في ذاته وهو بذلك يكون صفة معطاة لا يختلف حول تقدير جمالها اثنان . وهي صفة ثابتة ومكتفية بنفسها ولا تحتاج إلى من يقدرها فقدرها في

(١) أرسطو، فن الشعر، قس، ص ١٠٨-١٠٩.

٢) Castiglione László, Az Ókori Nagyjai, ١٩٨٢, p.٢٨٦.

ذاتها بغض النظر عن نفعها من عدمه . ومعنى ذلك أيضاً أن الجمال في الشكل الطبيعي دون تدخل إنساني وليس في المضمون.

أما كلود أدريان هلفيتيوس **Claude Adrien Helvetius** ١ (١٧١٥-١٧٧١م) : فهو من أنصار مادية القرن الثامن عشر الميلادي ، والمادة عنده هي الموجودة وجوهر موضوعياً ، تدرك بالحواس . ويصف الذاكرة بأنها " إحساس دائم ولكنه آخذ في الضعف "

ويرى " أن الإنسان لا يبدع إلا ما تقع عليه عيناة " . وهي نظرة مغايرة لنظرة شيثيرون.

ومعنى ذلك أن الجميل هو جميل في نظر من يراه كذلك ، وتلك نظرة ذاتية قصرها هلفيتيوس على حرفة المبدع ، فالجمال قائم فيما أبدع المبدع من المنظورات التي اختارها.

#### - مقاييس الجمال في العصور الوسطى :

الجمال عند مفكري العصور الوسطى يصدر عن ( اتصال النفس البشرية بمعنى في الجميل) خاصة عند كل من أسقف مدينة هيبو القديس أوغسطين **Saint Augustine** (٣٥٤-٤٣٠م) ، وهو لاهوتي مسيحي وفيلسوف متصوف . تقوم نظريته العامة للعالم على طابع إيماني واضح المعالم ، وقائم على أساس مبدأ يقول : " حيث لا يوجد إيمان ؛ لا توجد معرفة ولا توجد حقيقة . إن الرب هو الجمال الأبدي المطلق الذي يخرج عن نطاق الإحساس وإن الفن لا ينتج صوراً واقعية لهذا الجمال . وهو يرفض ابتهاج المرء عند سماعه للتراتيل الكنسية ويرى أن الأخرى به ألا يستمع إلى الموسيقى إطلاقاً ، ويرى أن شكل الفن يجب أن يترفع عن مضمونه ، وأن ينصاع تماماً لتعاليم الكنيسة . من هنا غدا الغموض والرمزية السمتين المميزتين للفن . ثم القديس توماس الإكويني **Saint Thomas Aquinas** (١٢٢٥-١٢٧٤م) الراهب والفيلسوف الإيطالي وواضع المذهب الفلسفي "التوماثية **Thomasm** " ، وهو المذهب الرئيسي في الفلسفة الكاثوليكية . وهو منظر الفن في أواخر القرون الوسطى بين القرنين الثاني عشر والرابع

١ ) Esztétikai Kislexikon, Kossuth Könyvkiadó, ١٩٧٢, p.٢٧١.

عشر . ويرى أن " الجمال ينبع من ابتهاج الرب لكل مخلوق فكل كائن مجبول على جوهره " وقد ظهر أثر فكره على دانتي<sup>١</sup> .

وليس معنى ذلك أن الرب وقد خلف الإنسان على الأرض لإعمارها فقد أناب الإنسان عنه في تقدير الجمال ، فالجمال إذن في الموضوع . والموضوع ديني خاص بمرضاة الله ، ومرضاته في اتباع أوامره واجتناب نواهيه . وخلاصة ذلك عند أوغسطين والإكويني ملتحق بها ما يتوافق مع السلفيين في كل الأديان .

ويرى ر.ف. جونسن R.F.Johnson أن الجمال عند توماس الإكويني في التلقي حيث عرّف الجمال بأنه " ذلك الذي لدى الرؤية يسر " أي ما يسر الإنسان في كل ما يبتغي مرضاة الله .

غير أن توماس الإكويني يركز عند تقويم أي عمل أدبي على أربعة أبعاد هي : (التاريخي ، التماثلي ، المعنوي ، المجازي) غير أن المعبدين المجازي والتماثلي هما المختصان بجماليات الإبداع .

#### - مقاييس الجمال عند نقاد العرب القدامى :

في تفريق ابن قتيبة للفظ عن المضمون ما يشي بتقديره للشكل على حساب الموضوع . وعند غيره أيضاً فإن اللفظ هو غلاف للأفكار التي يحويها وفي ذلك أيضاً فصل للصورة عن التعبير أو المعنى . أما البلاغيون العرب فمقياس الجمال عندهم راجع إلى الصور البيانية وهذا ما رفضه عبد القاهر الجرجاني إذ جمع بين اللفظ والمعنى والتعبير والصورة وقضى على فكرة الفصل بين التعبير العاري والتعبير المزخرف أو بين التعبير والجمال حيث مرجعية الجمال في التعبير عنده هي السياق فلا مزية للغة منفردة ولكن دلالتها وجمالها في ارتباطها بما قبلها وما بعدها وعنده لا فكر يسبق التعبير وعند " بشر بن المعتمر " (من حق المعنى الجميل أن يختار اللفظ الجميل ) .

يقول المعري :

" خلقت الجمال لنا فتنة      وقلت لنا يا عبادي اتقون  
وأنت الجمال تحب الجمال      فكيف عبادك لا يعشقون "

فالجمال عنده هو جمال الخلق وتقديره ذاتي كما أنه فريضة موازية للتقوى .

( ١ ) راجع : أوفيانكيوف وآخرون ، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ، نفسه ، ص ١٨ .

( ٢ ) ر.ف.جونسن ، موسوعة المصطلح النقدي (الجمالية) ، نفسه .

- مقاييس الجمال عند الكلاسيكيين :

فرنسيس هاتشستون ' Francis Hutcheson (١٦٩٤-١٧٤٦م) : " الجمال إما أصل طبيعي ، وأساسه الوحدة والانسجام مع التعدد ، وأما تقليدي يتوقف على مطابقة الفرع للأصل " .

ومعنى قوله ذلك حول (الجمال التقليدي) أن مسرحية طبيعية للألماني جرهارت هاوبتمان

Gerhart Hauptmann (١٨٦٢-١٩٤٦م) أو لرائد الطبيعيين الفرنسي إميل زولا Emile Zola (١٨٤٠-١٩٠٢م) يجب أن تطابق اتجاه الطبيعية في الأدب والفن ، أي تنطبق عليها شروط الاتجاه الطبيعي وعناصره الفنية المطابقة لصور من الحياة المعيشة . وهكذا الأمر بالنسبة لمسرحية رمزية أو ملحمية أو عبثية أو واقعية !!

نيقولا بوالو ' Nicolas Boileau (١٦٣٦-١٧١١م) الشاعر والناقد الفرنسي ، فالجمال عنده نابع من الالتزام بوحدة أرسطو ونظرية الفصل بين الأنواع .

بومجارت (١٧١٤-١٧٦٢م) " الجمال هو الكمال الذي يشعر به الإنسان بإزاء ما يعرض له ، دون الحاجة إلى التأمّل العميق " .

فالجمال إذن هو ما يرضيني وهو ما يرضيك .. الجمال في قناعة إنسان ما في غير تأن ورضاه التام عن شيء شعر به . وهنا نعود إلى مقولة (الجمال تقدير ذاتي ونسبي)

رينيه ديكارت ' René Decartes (١٥٩٥-١٦٥٠م) الفيلسوف الفرنسي يقول : " لا وجود لشيء اسمه الجمال . ومعنى ذلك أن الجميل أو القبيح هو معنى يقدره الناظر نفسه إلى الشيء " أي أنه تقدير ذاتي .

---

1) Francis Hutcheson, An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue, 11٧٠, p.288.

(\*) لهابس على نظرية السورالية والبيئة وانعكاسهما على الفن الإبداعي وفقاً لنظرية تشارلز روبرت داروين Charles Robert Darwin - عالم الطبيعة البريطاني وصاحب النظرية الداروينية - حول الانتخاب الطبيعي الذي يكون فيه البقاء للأفضل.

٢) Boileau Nicolas, A klasszicizmus, 1٩١٧.

٣) Az Esztétika: Kategóriák Története, op. cit, p.٢٤.



أوجست فيلهلم فون شليجل August Wilhelm Von Schlegel (١٧٦٧-١٨٤٥م) الشاعر والناقد الألماني وأحد طلائع الحركة الرومانتيكية الألمانية فيقول : " الجمال هو غير المحدود بنهايات ولكنه يدرك عن طريق الرمز " ، وهذا رأي قريب من الفهم الأرسطي .

### - مقاييس الجمال عند الرومانتيكيين ومن بعدهم :

إيمانويل كانط Immanuel Kant (١٧٢٤-١٨٠٤م) الفيلسوف الألماني فيقول : " النظرية الجمالية هي النظرية المجردة من كل غرض عملي " ، وهو بذلك قريب من رأي أرسطو وشيشيرون وهاتشستون لأن الجمال صادر عن الجميل نفسه أي عن الشكل. غير أنه يعارض علم الجمال الذاتي السيكولوجي وعلم الجمال العقلاني عند بومبارتن . وعلم الجمال المادي عند ديرو . ونظريته بذلك طابعها تجريدي وهو يعزل الجميل عن النافع .

جوتهولد أفرام ليسنج Gotthold Ephraim Lessing (١٧٢٩-١٧٨١م) ناقد وكاتب ومنظر مسرحي . وهو أول مسرحي ذو شأن في تاريخ الأدب الألماني ، وقد انتقد بمرارة علم الجمال الكلاسيكي لمحدوبيته الطبقية لأن الفصل بين الأنواع (التراجيديا والكوميديا) هو فصل طبقي فيما يرى د. أبو الحسن سلام<sup>٤</sup> .

جورج فيلهلم فريدريك هيغل George Wilhelm Friedrich Hegel (١٧٧٠-١٨٣١م) فيلسوف ألماني ، ومؤسس المنطق الجدلي الهيجلي ، فيقول : " الجمال يكمن في إدراك العقل لتألق الفكرة من خلال إدراك حسي في الشيء المحسوس . والوجود الحسي المحض ليس جميلاً على الإطلاق لكنه يبقى جميلاً لو أدرك العقل تألق الفكرة من خلاله . والفن ميدان الروح المطلقة ، والجميل يتجلى عبر مراحل تتخذ

(١) أنظر : د. أميرة مطر ، فلسفة الجمال ، أعلامها ومذاهبها ، نفسه ، ص ١٢٢ .

(٢) للمزيد حول آراء ليسنج في الجمال يمكن الرجوع إلى كتابه ، الفن الدرامي في هامبورج أو دراماتورج هامبورج ، (١٧٦٨م)

(٣) د. أحمد عثمان ، الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة والتراث المتجدد في مسرحيات شكسبير وراسين ، القاهرة ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٩م ، ص ١٨٧ وما بعدها .

(٤) د. أبو الحسن سلام ، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق ، القاهرة ، المركز القومي للمسرح -

الشكل الرمزي ثم الكلاسي ثم الرومنسي ، وفي هذه المرحلة يتعدى الفن حدود كشف الروح المطلقة عن ذاتها عبر الإحساس والصور<sup>٢١</sup> . وبذلك فهو مغاير لما جاء به كانط وتقدير الجمال عنده نابع من خبرة عقلية ذاتية.

يقول د. أوفسيانيكوف " إن هيجل من أوائل المفكرين الجماليين المثاليين الذين بينوا عداء الرأسمالية للفن<sup>٢٢</sup> "

مايكل أنجلو Michael Angelo (١٤٧٥-١٥٦٤م) : الجمال مصدره المادة نفسها حيث يرى أن الدمى التي لم ينحتها كأنها محبوسة في الصخر الأصم الذي لم يلمسه بعد . فالجمال إن في الشيء نفسه وهذا رأي كرره أوجست رودان بعد ذلك .  
فرانسوا ماري آروى فولتير François Marie Arouet Voltaire (١٦٩٤-١٧٧٨) : يتفق مع أرسطو.

دينيس ديدرو Denis Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) الجمال في تصوير الفنان الفضيلة جذابة والرنيلة مفرقة فالجمال أخلاقي عنده وذلك قريب من رأي أوغسطين والإكوييني .

يوهان فلفجنج جوته Johann Wolfgang Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢م) يرى أن :  
" الجماليات جزء من مصادر الشكل أو الموضوع . والجمال يظهر عند اختفاء المادة وكل ما هو نافع " ، فهو في رأيه قبيح .

توماس ستيورنز إليوت Thomas S. Eliot (١٨٨٨-١٩٦٥م) شاعر وناقد وكاتب درامي إنجليزي ، أبرز معثلي الشعر الحر ، يقول : " الجمال في مجاورة المفردات الجميلة لأخواتها في السياق لتخلق تعادلية الإحساس التعبيري والتأثيري مع الموضوع المعبر عنه " الجمال عنده في النسق الخارجي للشكل الأبدع ادبا وفنا .

ستندال Stendhal (١٧٨٣-١٨٤٢م) رواشي فرنسي . أشهر آثاره كتبها عام ١٨٣٠م بعنوان (الأسود والأحمر La Rouge Et Le Noir ) ، ويرى أن : " الجمال هو الوعي بالسعادة " قريب من الجمال عند هيجل .

١) أميرة حلمي مطر ، "هيجل وفلسفة الجمال" ( الفكر المعاصر ) ع ٦٧ ، سبتمبر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠م ، ص ٢٧ وما بعدها .

٢) د. أميرة مطر ، فلسفة الجمال ، أعلامها ومذاهبها ، نفسه ، ص ١٥٠ .

٣) د. أوفسيانيكوف وآخرون ، نفسه ، ص ٢٥ .

صمويل تايلور كولريدج Samuel Taylor Coleridge (١٧٧٢-١٨٣٤م) شاعر رومانتيكي إنجليزي ، وأعظم المنظرين الأدبيين في عصره ، ويرى أن : " الجمالية نتاج العاطفة التي يولدها الخيال الثانوي الذي يعمل على إدراك ما فوق المحسوس " .

بندتو كروتشه Bendetto Croce (١٨٦٦-١٩٥٢م) فيلسوف إيطالي من أتباع المدرسة الهيجلية الجديدة . فلسفته المثالية المطلقة . كان لنظريته الجمالية تأثير نقدي على الفن البرجوازي . فقد عارض الفن باعتباره معرفة حدسية بالفردية المتجمد في الصور الحسية بالاستدلال العقلي ، باعتباره عملية عقلية لمعرفة العام : " لا موضوعية في الجمال . الجمال عنده في الشكل فحسب " . لذلك ينتقد أصحاب علم الجمال الماركسي نقداً لاذعاً . فهو يرى أن " الجسم لا يعبر عما ليس بجسم . والخارج لا يعبر عن الداخل لأنه غريب عنه " . وعنده " توجد لحظة التعبير ولحظة لجمال التعبير " .

سيجموند فرويد Sigmund Freud (١٨٥٦-١٩٣٩م) طبيب أمراض عصبية نمساوي الجنسية . مؤسس طريقة التحليل النفسي Psychoanalysis ويرى أن : " الجمال هو آخر ما يمكن أن تدلي فيه نظرية التحليل النفسي بشيء " .

جورج آشمور سانتايانا George Ashmore Santayana (١٨٦٣-١٩٥٢) : " فيلسوف أمريكي من أصل أسباني ، اعتبر نفسه (مادي الفكر) معترفاً بالوجود الموضوعي للعالم المادي ، تتركز معالم فلسفته على عدم الوقوف عند تفسير العالم ، بل التقدم إلى علاقة هذا العالم بوجهات النظر الأخلاقية ، وفحص هذه العلاقة والعمل على تفعيلها ، وتطويرها ، وذلك بالاجتهاد المتقن لتصبح محكمة متقنة " Thorough . عرّف سانتايانا الجميل بأنه "التحقق الموضوعي للذة" .

وهو يسير في هذا التفعيل إلى أن أساس العلاقة بين الأخلاق والفلسفة الاجتماعية يستند على أن علاقة العالم الانتلكتوالية (العقلية) في أعظم درجاتها بجماليات شعب من الشعوب في مستوياته المتقدمة حياتياً ، والجمالية لديه وأن ما يقرر هذه العلاقة هو

(١) الموسوعة الفلسفية ، مصدر سبق ذكره ، ص ٣٩١ .

(٢) جورج سانتايانا ، الإحساس بالجمال (تخطيط النظرية في علم الجمال) ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي ، مهرجان القراءة للجميع ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ٢٠٠٢ .

٣) Esztétikai kis Lexikon, Kossuth Könyvkiadó, ١٩٧٢. p.٥٧٧

مدى ما قدمته من عناصر ثقافية ، وما احتوته هذه العناصر الثقافية من نشاط حركي متغير وغير ثابت .

" ويعتبر سانتاينا أن الشعر والديانة والفن هم أعلى درجات النشاط عند الإنسان ، في مواجهته العلم والعلوم ، على اعتبار أنهما (العلم والعلوم) ينعمان بمظاهر العملية التي تحدث أثراً ثقافياً ملائماً يبدو في حقيقته رمزياً Symbolic مقصداً بالتقنيات " .  
إن الجمال - من وجهة نظر سانتاينا - في أعلى درجاته " ما هو إلا القيمة والتقدير Value وهو ما لا يدخل في عمل الفنان . فاللادة الجمالية أساسها الفن الذي يسمى الفنانون إلى تضمينها أعمالهم ونشاطاتهم وإبداعاتهم كتعبير عن نشاطات الآخرين من البشر.

والفنانون في هذا السعي والنشاط لا يعبرون عن نواتهم الشخصية عبر الفن ، ولا يقدمون شكلاً جاهزاً للجمال ، بقدر ما يعملون على نشر السعادة للبشر جميعاً " .  
يقول د. مجدي وهبة إن الجمال عند سانتاينا : " هو لذة تحولت إلى موضوع في حين أن إدراك صفات الجمال هو محل النقد " .<sup>١</sup>

هنري لويس برغسون Henry Louis Bergson (١٨٥٩-١٩٤١م) فيلسوف وعالم جمال فرنسي . مفجر مذهب الحدسية المثالية Idealistic Intuitionism وهو مذهب يقول بأن ثمة حقائق أساسية تعرف بالحدس ، وأن القيم والواجبات الأخلاقية يمكن إدراكها بالبديهة . وبشرط أن تعم المثالية وصفاتها المذهب نفسه . هذه الحقائق تحتوي على وحدة المادة (الموضوع) Subject ، الزمن ، والحركة ، حاملة شيئاً خيالياً تصورياً Imaginary .

" يرمي برغسون من خلال حدسيته المثالية في الفن ، إلى واجبات أساسية تحملها الفنون . وهي أن الحدس يلعب دوراً مهماً في المساعدة على إبراز (الرؤى) المهمة والجوهرية) وكذلك ما يصعد في مواجهتها من رؤى متضادة تحمل المظاهر

١ ) W. E. Arnett. Santayana and The sense of beauty, 19٥٧.

٢ ) J. Ashmore, Santayana. Art and Aesthetics, 1٩٦٦.

٣ ) د. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٠ .

٤ ) Esztétikai ki Lexikon, Kossuth Könyvkiadó, 1٩٧٢. p.٧٥

السطحية والخارجية ، هذه المظاهر التي تتضمن حقائق المجتمعات ، كما تتضمن حالة إنسان المجتمع ، وفي مواجهة مع مثالية الروح الإنسانية <sup>١</sup> .

مفهوم التأثير الاجتماعي في الفن عند برجسون - كانسجام اجتماعي - يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتخيل عنده ، وهو ما يفصح عن ارتباط بنظرية "الفن للفن" L'art pour L'art . وهو ما دعاه إلى اعتناق تفسيراته وتجاريه في نوعيات جمالية جديدة بحثت في العلاقة بين الرشاقة والحسن والكياسة ( إقتداء بالهات الحسن الثلاث الشقيقات اللاتي كان الإغريق يعتبرونهن مانحات للفتنة والجمال ) ، و الكوميديا .

إن فلسفة برجسون تقوم على علاقة القرابة بين أهمية الرشاقة والحسن و الحياة.. علاقة حركية خفيفة بينهما . فالحركة الرشاقة تدفع إلى معرفة المستقبل والتعرف عليه . " بينما الكوميديا ومعها الضحك يتضادان مع الرشاقة والحسن والكياسة لاعتبارهما الإنسان هو الهدف الأسمى لهما ، كآلية أوتوماتيكية منجزة من غير تفكير ، ومن هنا يأتي صراع الإنسان مع الميكانيكية ( الآلية ) . وساعتها تبرز الكوميديا والضحك .. فهما (يعاقبان) الآلية والميكانيكية - على حد تعبير برجسون نفسه - " <sup>٢</sup> .

حققت فلسفة برجسون تأثيراً ملحوظاً على الفلسفة البرجوازية من ناحية ، وكذلك على تقدم الجماليات من ناحية أخرى ، وظهر كل من التأثير والتقدم خاصة على التيار الفلسفي الوجودي فيما بعد .

جويدو أريستاركو <sup>٣</sup> ( ١٩١٨ - ؟؟؟ ) : Gwido Aristarco

صحافي وناقد وعالم جمال سينمائي ، يعتبر الفيلم أحد الفنون الابتكارية في القرن العشرين ، تلك تعرض خصائص فنية خاصة يتميز بها الإنتاج السينمائي ، بل وهو يعتبره على وجه الخصوص شكلاً من أشكال الفن الحديث المعاصر .

١) Ibid. p.٧٦

٢) Ibid. p.٧٦

٣) Esztétikai kis Lexikon, p.٤١.

يرتكز أريستاركو في رأيه هذا على مقولة الفرنسي هنري برجسون " بأن الفيلم هو زميل الفعل الزمني . وأنه فن يتجه إلى مجموعات مختلفة من الجماهير يحتاج - ضمن عناصره - إلى خاصية السياسة " <sup>١</sup>

هيجدي وهبة : النزعة الجمالية : " ترمي هذه النزعة إلى الاهتمام بالاعتبارات الجمالية بقطع النظر عن الاعتبارات الأخلاقية ، وشعارها المشهور : "الفن للفن" . وفي رأي البعض أن اعتبارات الخير والأخلاق مشتقة منها " <sup>٢</sup> .

عز الدين إسماعيل : يفرق بين رؤية جمال الشيء ورؤية صفات الجميل . فالأولى تعني حدوث عاطفة نحو الشيء الجميل والثانية لا تعني ذلك ، والأولى سابقة للثانية . معنى ذلك أن الجمال عنده نتاج المتعة أو اللذة وهي معزولة عن الصفة .. أي ذاتية .

محمد زكي العشماوي <sup>٣</sup> : يشايح عبد القاهر الجرجاني في أن السياق هو مصدر الجمال عند وقوف المتلقي على حقيقة النظم اعتماداً على ذوق رائع يكشف عن الفروق والدقائق والأسرار في السياق الإبداعي وهو مناظر لرأى (ت٥٠س٥ إبيوت)

أبو الحسن سلام <sup>٤</sup> : إذا كان كل من أفلوطين Plotinus (٢٠٥-٢٧٠م) والإكويني Aquinas (١٢٢٥-١٢٧٤م) وفريدريك شيللر F. Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥م) وكروتشه Croce (١٨٦٦-١٩٥٢م) يرون أن الجمال هو (القدرة على ترجمة ما في النفس) ؛ فمعنى ذلك أن كل عمل تعبيرى أو فني هو جميل ، على اعتبار أن الأعمال الإبداعية في الأدب وفي الفن تقوم على ترجمة ما في النفس البشرية . كما أن الجميل في الطبيعة وفي الحياة المعيشة هو كل صورة تترجم أحاسيس النفس التي استقبلت تلك الصورة .

ومعنى ذلك أن الجميل - عنده - نابع من الطاقة الإبداعية للأديب أو الفنان وأن قيمة الصورة في قدرتها على التماثل في ترجمة ما في نفس المبدع والمتلقي معاً .

١) Gwido Aristarco, Il cinema Italiano del Dopoguerra, ١٩٤٩.

٢) د. مجدي وهبة ، نفسه .

٣) د. محمد زكي العشماوي ، محاضرات في النقد الأدبي لسنة الثالثة قسم اللغة العربية مادة الأدب والبلاغة ، من خلال عرصة لكروتشه ومقارنته بين كروتشه وبين عبد القاهر الجرجاني .

٤) د. أبو الحسن سلام ، محاضرات في جماليات المرح لطلاب قسم المسرح جامعة الإسكندرية - فد. أول ٢٠٠٣

والباحث يرى ما رآه د. مجدي وهبة من أن " علم الجمال أو فلسفة الجمال : هي دراسة طبيعة الشعور بالجمال والعناصر المكونة له الكامنة في العمل الفني " <sup>١</sup> كما يتفق الباحث مع د. أوفسيانيكوف في أن " علماء الجمال قد انقسموا إلى اتجاهين أساسيين : مثالي ومادي وتنطلق المثالية الموضوعية في علم الجمال ( أفلاطون ، شيلنج ، هيغل وغيرهم) من أن فكرة الجمال كانت موجودة قبل الواقع ومظاهره الرائعة كالفن والطبيعة وما إلى ذلك . ويذهبون إلى أن هذه المظاهر إن هي إلا إلتماعات، وجود آخر لهذه الفكرة.

أما المثالية الذاتية في علم الجمال ( هيوم ، كانط ، سانتيانا وغيرهم) فترى أن الجمال (وكذلك القبح وسواه) مثالي ، وهو نتاج وعي الذات البشرية وانفعالاتها . وتنطلق المادية من الإقرار بأن الجمال والقبح وما إلى ذلك في الواقع لها الأولوية مقارنة مع انعكاساتها في وعي الإنسان وأحاسيسه ومثله وأفكاره ونظرياته " ويذهب د. أوفسيانيكوف ومساعدوه إلى أن مدارس المادية في علم الجمال كانت متفاوتة الآراء في فهم طبيعة الجمال <sup>٢</sup>.

كما يرون أن أشياء المثالية الذاتية في علم الجمال يلتزمون بمذهب اللادورية الجمالية ، وينكرون إمكانية نيل المعرفة الحقيقية عن الجمال ومظاهره المختلفة وذلك لزعمهم بأن الجمال وما شاكله ما هو إلا نتاج الروح البشرية ، هو معاناة الإنسان <sup>٣</sup> . ويخلص د. أوفسيانيكوف وزملاؤه إلى أن علم الجمال من وجهة نظر الماركسية " هو نتاج بحث علمي يشمل ثلاثة مجالات أساسية :

الأول : هو البدايات الجمالية في الواقع ذاته ، أي المواضيع التي تترك لدى الإنسان شعوراً روحياً متميزاً بالذلة والاستمتاع ، أو النفور والشعور بالسمو أو الابتذال ، بالتراجيديا أو الكوميديا .

والثاني : هو انعكاس هذه الموضوعات في وعي الإنسان ، أي الوعي الجمالي .  
والثالث : هو موقف الإنسان الجمالي من الواقع " .

١ ( د. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، نفسه .

٢ ( د. أوفسيانيكوف وآخرون ، نفسه ، ص ٤.

٣ ( نفسه ، ص ٤.





## **الفصل الثاني**

# **فنون الحوار ولغة الكاميرا**



## أولاً : الخلفية التاريخية لعلاقة المسرح بالسينما

هل ينبئ التاريخ ، أو العصر عن اتفاق في الرأي أو حتى في بعض الأداء عن تزامن بين جهود المسرح وإشاعات السينما بعد ميلاده ؟  
من المعروف أن الفيلم بعد ميلاده قد شكّل مشكلة - أو هكذا فُسر ميلاده - بالنسبة للمسرح ، وذلك بحكم طبيعة فنه الذي جمع بين فلسفة السمعيات وفلسفة البصرييات Audio- Visual ، وفق عناصر جديدة تختلف إلى حد ما عنها في المسرح والمسرحية ؛ تحدد ماهية التميز الجديد الذي أتى به فن السينما . ولعل استعوار نجاح الفيلم هو أحد الأسباب الحقيقية للأزمة التي صعدت النقاش بين مفهوم كل من الفيلم والعرض المسرحي (المسرحية) وأهدافهما ، وهو ما اعتبره النقاد حرباً ثقافية بين فرعين مهمين من فروع الفن .

ونرى أن (صدى الحياة) - إن جاز لنا القول - في التعبير بين المسرح والسينما (المسرحية والفيلم) يعود إلى قصة (التاريخ الثقافي للإنسان نفسه).

فالمسرح منذ قديم الزمان (الإغريق) سعى ولا يزال يسعى إلى فكرة عامة أو عقيدة نظرية لا تنفصل عن ثقافة العصر الذي يعيشه . بينما نرى الفيلم في السينما - ومنذ بداياته - يكسب ويفوز بكل مطالب الإنسانية ، بحكم توظيفه لعناصر عديدة من التقدم التقني والفني الذي سار فيه طريق الفيلم . صحيح أن لكل منهما - المسرح والسينما - عناصره الأساسية التي تبدو مختلفة ومتضاربة أيضاً ، لكنهما يتقابلان ، بل يتعاونان أحياناً بفعل التقدم .

ولقد أدى هذا التقدم إلى اتهام الفنان بأن كلاً منهما قد ترك عناصره الرئيسية ، وخاض في عناصر الفن الآخر ، مما أدى إلى أزمة حادة تناولها عديد من النقاد آنذاك ، إذ لاحت الأزمة وتصاعدت حين هاجم رجال المسرح السينما ، في اعتقاد منهم بأن نجاح الفيلم يعود إلى نجاح رخيص . بينما اعتبر الرأي العام المثقف ورجاله أن الذوق الهابط هو سبب أزمة المسرح .

يتضح من البداية أن الحرب الثقافية بين الفيلم والمسرحية (السينما والمسرح) في حقيقتها هي حرب مصالح ، ولقد قويت هذه المصالح - بصقة خاصة - بعد الحرب العالمية الثانية . ولقد أثر ظهور الفيلم على المسرح بلا شك ، وتحديداً بعد عام ١٨٩٥م

والعقد الثاني من القرن العشرين في بداية انطلاقه فن الفيلم . وكانت النتيجة هبوط معدل الجماهير . الأمر الذي سبب تراجعاً مادياً واقتصادياً للمسرح والمخرجين .

لكن المسرح - والمخرجين معه - قد حاولوا تغيير المكان الثابت على الأرجح في المسرح ، " فَعَرَضَت المسرحيات على قاعة سيرك فيينا في النمسا عام ١٩١٠م إضافة إلى تجديدات في خشبة المسرح شملت ميلاد الستارة السيكلوراما Cyclorama لأول مرة في تاريخ المسرح الأوروبي - الألماني في عرض مسرحية (سالومي Salome) لأوسكار وايلد Oscar Wilde بإخراج ماكس رينهاردت Max Reinhardt . ثم دخول تقنية جديدة على خشبة المسرح تمثلت في المسرح الدوّار الذي حمل فصولاً ومشاهد متباعدة من الأمكنة دفعة واحدة في مسرح Neues ، من أجل مجازاة الانتقالات المكانية في السينما . ورغبة في إظهار مشاهد مسرحية غير متوقعة ولافتة للنظر لاسترضاء رغبة الجماهير<sup>١</sup> .

لقد أضعفت هذه التجديدات - في المسرح - من تأثير (الكلمة) على روح المشاهد المسرحي ووجدانه ساعة العرض المسرحي ، وفي لحظات المواجهة الفعلية التي يعيشها المشاهد مع أنفاس الممثلين .

إلا أن المسرح قد أضاف موتيفات خارجية ، وأضاف أفكاراً وتصورات إلى الجو العام وبنقمة مهيمنة Prevailing Tone .

أخلص مما تقدم إلى أن المسرح عبر القرون الماضية أخرج لنا الإنسان متصارعاً مع مشكلاته الروحية النابعة من بيئته وإفرازات مجتمعه اللتين شكلتا كل المعاناة ورسم طرق الخروج منها.. أي أن المسرح كان في خدمة إنسان العصر ، وفي تقديم شخصياته إلى الأماكن الأمامية ذات الأولويات وهم يتحركون ويتنفسون شهيقاً وزفيراً على خشبة المسرح لتحقيق أمانيهم وغاياتهم وأهدافهم . وفي وضع الإنسان في نقطة الارتكاز ، ليصير حلقة الوصل بين خشبة المسرح وصالة الجمهور ، وحتى يتبادل كل منهما التأثير في الآخر .

وحتى أثبت ما أوردته من العلاقة الحميمة بين الخشبة والصالة وبين الممثل والمشاهد ، فإنني سأعرض - كدليل على وظيفة المسرح عبر العصور- إلى الظواهر الآتية :

طوّرت خشبة المسرح القديمة - عند الإغريق وحتى في عصر المسرح الديني - من أسلوبها ، ولم تعرف ما نعرفه اليوم عن المسرح المعاصر من مناظر ، أو تغيّر في

(١) . كمال عبد . مناهج علمية في الإخراج المسرحي . ٩ ج ٠ . سان بيتر للطباعة ، ٢٠٠٢م .

الديكورات . لكنها - كخشبة مسرحية - تمسكت ببيئة الأساطير والخرافات Mythical ، وكذا بالمحيط الذي كانت تعيش فيه . فخشبة المسرح أمام المعبد بعد أن انتقلت من ساحته الداخلية ، وهو ما حقق طبيعة الروح الدينية الكاثوليكية ، كحلقة وصل بين الخشبة وال جماهير ، تعرض مضموناً مسرحياً عبر رسالة بوظيفة المسرح الديني التي حققت علاقة وثيقة بين الفن المسرحي وال جماهير .

في عصر النهضة فجّرت الحركة الإنسانية Humanism الروح الفردية تأكيداً على مفهوم الإنسان ، بينما عملت الفلسفة الإنسانية على قدرة تحقيقه لذاته عن طريق العقل بعيداً عن القوى الخارقة للطبيعة . وهنا تجدر الإشارة إلى أن المحيط والبيئة Surroundings إبّان عصر النهضة Renaissance قد فتحا الطريق العقلاني الإنساني وحولاه إلى التعديل الذي لحق المسرح أيضاً ، فظهرت شخصيات مسرحية في درامات عصر النهضة حاملة لسماء الحياة ومظهرها .

أدى الانتباه إلى المحيط والبيئة ، ومعهما الإنسان ، بالمسرح إلى الكشف عن (النظرة البصرية) . وهو ما حققه علمياً وعملياً انبثاق الثورة الفرنسية ، متجلياً في النظرة إلى المسرح الحديث ، وفي فهم مصطلح (المواطن = المواطن) وتفسيره بين الإخاء والحرية والمساواة ، حيث سار مسرح المواطنين إلى مواجهة مع الماضي التقليدي . وكان على هذا المسرح أن يختار بين التقاليدات والماضي ، وبين رغبات الجماهير ومتطلباتها . فتمسكه بالماضي يفقده جماهيره التي لا بد منها لمسيرة المسرح ، وتغيّره إلى طريق الجماهير سوف يحو تقاليده العريقة . وكان لا بد له أن ينحاز إلى طريق الجماهير ورغباتها .

بعد موجة الإنسانية Humanism ، جاء دخول التقنيات إلى خشبة المسرح ، مما أثّرت النظرة البصرية وحققت إضاءة ملونة وعالية أكدت من هذا الثراء في العروض المسرحية .

أصّف إلى ذلك ظهور فن الأوبرا في إيطاليا في بدايات عصر النهضة ، وما حوته من مناظر متعددة متغيرة ، وغناء ، وكورس ، وكورال ، وحوار مسرحي ، وحيوانات وطيور تظهر على خشبة المسرح وسط أزياء فخمة مثيرة للعين والبصر ، ومناظر تجتذب العين من روعة ألوانها . وهو ما أضاف لوناً مسرحياً جديداً إلى الألوان والأنواع الدرامية التي سبقت على خشبة المسرح .

في نهاية القرن الثامن عشر الميلادي ، وفي عصر الفيلسوف والشاعر الألماني يوهان فولفجنج جوته Johann Wolfgang Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢م) تحديداً تدخل

إرهاصات الفنون التشكيلية إلى خشبة المسرح وعالم المسرحية البصري . عناصر زخرفية Decorative تتولد - وفي استمرارية العروض المسرحية - لإحداث تأثيرات بصرية بالدرجة الأولى ، مناظر جذابة وجميلة تحمل اللدانة والمطاوعة Plasticity ، مخططات ملونة مركبة تركيباً يوافق تكوين المرء العقلي ، وملابس تبهر العين والبصر . وكل هذه العناصر قد حملت في المسرح خاصية الانسجام والتوافق Harmony . هذه الإرهاصات والعلامات استقرت في القرن التاسع عشر الميلادي ، خاصة بعد تأكيد عوامل التقنية ، باستثناء زيادة مقرطة في الإيهام Illusion بصور بصرية خادعة مضلة للبصر والعقل معاً . استناداً إلى فلسفة خاطئة تشير إلى أن الدراما لا تعتمد على خشبة المسرح ، بل ترى أن على الخشبة أن تعدل وتكيف نفسها مع الدراما .

استمرت الطبيعية إلى طرفي النقيض ، فجاءت البيئة لتدعم التأثير البصري بكل ما قدمته على خشبة المسرح من الطبيعيات ، حتى الدقيقة منها ( اللحم ، الزهور ، تفاصيل ترتيب الحجرات وتزيينها على خشبة المسرح حية ) . وهو ما برز في أعمال سترندبرج August Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢م) وإيميل زولا Emile Zola (١٨٤٠-١٩٠٢م) وإخراج كل من الدوق جورج الثاني II George دوق مقاطعة ساكس ماينجن وأندريا أنطوان André Antoine في المسرح الحر Théâtre Libre .

أبرزت الطبيعية بتقنياتها تأثيراً هائلاً في مجموعات وشخصيات عكست التأثير الجماعي ، ونقلت هذه المجاميع على خشبة المسرح (تحركات في الرينم) . هذه التحركات المفعمة بتقنية خشبة المسرح والمتجهة نحو البيئة والمحيط قد فجرت حقائق بصرية جديدة ومبتكرة عمقت من جلال الصورة البصرية ، وأضفت الحركة في الوقت نفسه - صورة بصرية مثالية ومركبة غير مسطحة ، لصالح تيار النزعة الطبيعية التي أوجدت ثنائية تأثيرية قوية تقف على طرفي المعادلة البصرية والسمعية ، وبين تقنية إضافية مقرطة تكاد تعمي البصر ، لكنها تجذب الجمهور في الوقت نفسه ليصبح مشدوداً بفعل الإيقاع البصري المتسلسل الذي يجري أمامه ، وفاقداً - في الوقت نفسه - الكثير من متابعة الحوار الدرامي ، خاصة بعد أن دخلت الموسيقى بإفراط إلى حيز العرض المسرحي .

ظهرت الواقعية بتجديداتها في أعمال هنريك إبسن Henrik Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦م) حيث ما يحدث لشخصيات إبسن يحدث لنا في الواقع ، وذلك لم يكن في مسرح شكسبير .

شجّع التراجع عن الكلمة الممثل والناقد المسرحي الفرنسي أنتونين أرتو Antonin Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨م) فجسد فكرة **Grand Guignol**<sup>١</sup>. ثم تلاه المخرج الإنجليزي إدموند جوردون كريج Edward Gordon Craig (١٨٧٢-١٩٦٦م) في نظريته التي تقوم على " أن الكلمة تخنق المسرح ، باعتبار أن المسرح فن بصري. فاستعمل فكرة **Über-Marionett** للحد من أهواء الممثلين الخاصة . وحياتهم الذاتية التي تفسد الشخصية المسرحية التي يقومون بأدائها. رفض الإخراج مرات ومرات لأ.اليب المسرح العتيقة . انطلق في فكر الممثل من فلسفة فريدريش نيتشه Friedrich Nitzsche (١٨٤٤-١٩٠٠م) المعروفة بالإنسان الكامل **Übermensch** والتي تقول بأنه ينبغي على القيم التي نضيفها إلى الحياة أن تعمل على السمو بمستوى الإنسانية للوصول إلى خلق نوع جديد<sup>٢</sup> .

أعطى كريج جهوده المسرحية للديكور والفن التشكيلي ودوره على خشبة المسرح "صم ديكورات نفذت على المسرح ما بين عام ١٨٩٧ إلى ١٩٢٨ بلغ عددها ١٨ مسرحية . بينما صم ديكورات لم تصعد على المسرح في عام ١٩٠٥ بلغ عددها أربعة " هذا بينما لم يتعد إخراجهم للمسرحيات ما بين عامي ١٨٩٣ إلى ١٩٢٦ تسع مسرحيات فقط .

### الالتقاء الأول بين المسرح والسينما :

بينما تزدهر الفنون التشكيلية على خشبة المسرح ، يترافق هذا الازدهار مع ازدهار آخر لفنون الموسيقى المصاحبة على الخشبة ، وهو ما أدى بالضرورة إلى إزاحة الشخصية المسرحية إلى الخلف . بينما كان التوسع في الصورة البصرية على حساب الكلمة . وزاد من صعوبة المسرح وتراجعها في مقابل تقدم الفيلم ، ظهور فن الأوبريت **Operetta** (موضة الدراما الموسيقية) في القرن التاسع عشر الميلادي على يد المؤلف الموسيقي الألماني جاك أوفنباخ Jacques Offenbach (١٨١٩-١٨٨٠م) الذي شكّل أول التقاء وتعاون بين المسرح والسينما .

(١) تطلق كلمة **Guignol** تاريخياً على الشخصية الرئيسية في المسرح الفرنسي . وقد أخذ الاسم من مسرح لشيء في باريس ١٨٩٧م. عروضه كانت عبارة عن مسرحيات قصيرة تثير الفزع والرهبة من طريق محاكاة التطهيب والقتل والانتصاف . ( فريد نهر : د. إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة ، دار الشعب ، ١٩٧١م ، صفحة مسرح الترهيب - ص ٢٤٧).

(٢) د. كمال عبد ، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي ، نفسه ، ص ٢٩٩.

(٣) د. كمال عبد ، نفسه ، ص ٣٣٠ - ٣٣١ .

هنا يرى الباحث أن الفيلم قد مَدَّ يده وفنه وتقنياته إلى المسرح بفعل ميلاد فن الأوبريت . ففي الأوبريت تتجلى البواعث والحوافز والحركات **Motives** وكلها ذات تأثيرات بصرية نافذة . بل إن هذه البواعث والحركات تظهر في صورة قوية وذات قوة دافعة . وكمصدر لطاقة حركية وسط صلاحية شرعية لفن الأوبريت . وصلاحية شرعية ثانية لفن دراما الأوبريت. ولم نتوصل إلى التناظر الأول الذي عاصر ميلاد الفيلم أو التضاد السابق تاريخياً بين المسرح والسينما ؛ بل إن الأوبريت قد عمل من ناحية أخرى على توجيه الدراما إلى التعاون والالتقاء مع بقية للفنون (كالرقص . الموسيقى ، الإنشاد . الأغاني الموقَّعة) والاندماج مع إيقاعاتها المختلفة لتناسب الأوبريت بصورته الاستعراضية التأثيرية.

يعد المخرج النمساوي ماكس راينهاردت **Max Reinhardt** (١٨٧٣-١٩٤٣م) مشي . المسارح الصغيرة في أوروبا ومبدع مهرجان سالزبورج **Salzburg** العالمي للمهرجانات المسرحية أمام الآثار المعمارية . أول مخرجي المسرح العالميين الذين تبادلوا العلاقة التعاونية بين المسرح والسينما ، فهو مخرج مسرحي وسينمائي أيضاً. أقام راينهاردت الموازنة الصعبة بإحداث الانسجام بين أجزاء كل من فني المسرح والسينما ، وحفاظاً على الكلمة الدرامية في اتزانين دقيقين .. غقلي وعاطفي . وضمن إطار موازنة حساسة للغاية .

تؤكد كل هذه الحقائق تجربته المكثرة مسرحياً ثم سينمائياً ، في إخراجه لرائعة وليم شكسبير **William Shakespeare** (حلم منتصف ليلة صيف **A Midsummer Night's Dream** دراما في خمسة فصول كتبها شكسبير عام ١٥٩٥م) انتهج في فيلمه المذهب الرمزي **Symbolism** حيث تفرع أسلوب الفيلم إلى فرعين. الأول: تسلسل الصور في الفيلم تبعاً لمشاهد المسرحية الشكسبيرية التي كان قد أخرجها قبلاً . والفرع الثاني لم يكن أكثر من تحويل المشاهد المسرحية وتهجينها - في إفراط وإلى حد بعيد **Excessively** - إلى الروح السينمائية.. هذا الالتقاء والتعاون بين المسرح والسينما يظهر جلياً في أعمال راينهاردت المتضمنة عناصر هذا التعاون والتي تتضح (سينمائياً) على النحو الآتي :

الإخراج عالي المستوى (وما هو معروف بالألمانية **Überragen**) .

التفوق والتعالي في استعمال التقنية **Superiority**



العظمة والفخامة والروعة إلى حد كبير في تصوير البيئة والمحيط.

تصعيد عناصر الفنون التشكيلية ورموزها إلى سطح الفيلم.

إسراف وافر النماء في الإضاءة.

الاعتماد على الإيقاع Rhythm في توسيع حركة المجموعات وتضخيمها ، بغية توليد تأثيرات بصرية شتى.

وكلها عناصر لم يتم التعامل بها في المسرح قبلاً.

أما رؤية رينهاردت في المسرح فتلتقي في المسرح المعاصر مع فن السينما ، وتتضح في النقاط المقابلة الآتية :

إيجاد تأثيرات بصرية .

توافر الحوار الدرامي والمكان المسرحي على هيئة صور للبيئة أو مشاهد لها.

تغيرات متتابعة في الإيقاع المسرحي وفن التمثيل .

وذلك بهدف (تقليم النص المسرحي) أو إلصاقه بالمساحة السينمائية قدر الإمكان.<sup>١</sup>

بهذين الفرعين أو الابتكارين " الراينهارديين " تم الالتقاء والتعاون بين المسرح والسينما ، وما يؤدي إلى حالة خلق مصطلح جديد يعادل مصطلح المسرح - الرواية (مسرواية) الذي أطلقه توفيق الحكيم . ليصبح مصطلح التعاون (تقليم النص المسرحي أو سينمائية المسرح).

### **فكرة موت المسرح :**

كتب رينيه كلير René Clair دراسته في الصحيفة اليومية الفرنسية Le Temps

محللاً "إن المسرح في ثلاثينيات القرن الماضي لم يمت بحكم ظهور أفلام السينما ، خاصة الناطقة منها بعد عام ١٩٣٢م. وإن الشعارات والكتابات التي تنبأت بموت المسرح أمام السينما لم تصل في دعواها إلى الواقع . فالحقيقة أن السينما أنقذت المسرح إلى حد بعيد "١ بالفضل قابل المسرح - حينذاك - بعض الصعوبات ؛ إذ تقلصت بعض دور المسرح الأوروبية من خمسين مسرحاً في العاصمة الأوروبية الواحدة إلى عشرين ثم إلى عشر مسارح فقط مما عطل الإنتاج المسرحي بلا شك . الأمر الذي دعا رجال الصنف المسرحية إلى الانصراف عن الإنتاج للمسرح . وعلى الرغم من هذه الصورة القاتمة للحياة المسرحية الأوروبية ، إلا أن المسرح قد حقق بشحنة جديدة من التطور يضيف بها إلى

١) René Clair, Cinéma D'hier, Cinéma D'aujourd' Hui, Éditions Gallimard, ١٩٧٠, pp ٢٠٩-٢١١

٧) René Clair, Ibid.

جماهيره الأصلية أعداداً جديدة من الجماهير إرضاءً لثقافتها وأذواقها أياً كان نوع هذه الثقافة أو مستوى هذه الأذواق .

لقد شهد المسرح الفرنسي آنذاك ازدهار مسرح البوليفار ليس في باريس وحدها ، بل في المناطق الريفية الفرنسية ذات الجماهير محدودة التعليم والثقافة . وفي عام ١٩١٧م يتوسع الإنتاج المسرحي سواء في المسارح الحكومية أو غير الحكومية ، وفي الريف ، وفي بيوت الثقافة ، وفي المهرجانات المسرحية . وولدت فريق طليعية فرنسية تعمل على تجديد المسرح وإنعاشه Avant-Garde في خمسينيات القرن العشرين . باعتبار أن المشاهد المسرحي يتقابل وجهاً لوجه وآتياً مع الحدث المسرحي فوق خشبة المسرح . بما يحقق التماس مع الجماهير.

إن الذين تنبأوا باغتيال الفيلم للمسرح ، لم يعرفوا وظيفة كل منهما معرفة حقيقية. أما الذين عرفوا (العلاقة) بين فني المسرح والسينما فهم الواعون لوظيفة كل من المسرح والسينما وفلسفة التعاون بين كل منهما ، فهما يبدوان كفتين مستقلين عن بعضهما بحكم الميلاد ، والتاريخ ، والتقنية وحجم الجماهير ، لكنهما في واقع الأمر يقدمان أهدافاً ونتائج فنية وأخلاقية وعصرية من خلال تعاون قد يغيب عن العين أحياناً ، لكنه يشكل واقعاً متحداً متضافراً ، يبعد عن التضاد والتناقض والتنافي.

ألم يعمل الفيلم الناطق على اكتمال تكوين وسائل التعبير في المسرح والدراما ؟ في المسرح توجه الكلمة الأحداث المسرحية ، وتعمق ما نراه رؤية حالية آنية على الخشبة ، بينما نرى الفيلم يستعمل الصورة وسيلة أولى لها غاية الأهمية في التعبير ، شريطة ألا يتعامل الفيلم بسطوة أو بهيمنة Ascendancy مع الحوار ومع الأصوات . بمعنى أن الفيلم يتطلب :

١- دياالوجات قصيرة مختزلة .

٢- صور كثيرة ، حتى يبقى الفيلم فيلماً .

لكن فترة خمسينيات القرن العشرين قد شهدت تصوير ما يقرب من تسعين فيلماً من كل مائة فيلم مصوراً من على خشبة المسارح . وأرى أن تصوير المسرحيات وعرضها كأفلام في التلفزيون خاصة سيستمر ، حتى مع تطور تقنيات الفيلم السينمائي المعاصر ، ذلك أن تصوير الفيلم للمسرحيات هو مدد للمناطق الريفية وللجماهير البسيطة في المدن أيضاً . وهو تعويض في الوقت نفسه عن نقص مسارح الأقاليم في صغريات المدن.

” وفي العهد المبكر للسينما كان الظن أنه لما كانت كل من المسرحية والفيلم يقوم على الرؤية – والسماح فيما بعد – فمن الممكن نقل المسرحيات على شاشة السينما كما هي على المسرح ، أما القصة فلأنها لا تروى ولا تسمع ، ولكنها تعتمد على تحويل الكلمات المقروءة إلى تخيل بصري أساساً وحسي بوجه عام ، فإنه من الضروري بذل جهد من أجل ترجمة السمات القصصية إلى سمات سينمائية . وقد اتضح فيما بعد أن العكس هو الصحيح ، فالأسلوب السينمائي أقرب إلى الأسلوب الروائي مما هو إلى الأسلوب المسرحي . لأنه إذا كان الحوار أساس المسرح – فيما مضى – فإن الصورة أساس العمل السينمائي ، والصورة هي الترجمة السينمائية للوصف والسرور اللذين يقوم عليهما العمل القصصي ”<sup>١</sup>

**المال واقتصاديات السينما :**

لا يزال الفيلم حتى وقتنا هذا في خطر ، كما كان دائماً فالمال هو المصدر الذي يجري إليه وخلفه المنتجون والسينمائيون . فصناعة السينما والإنتاج السينمائي يحتاجان إلى المال كما يحتاجان إلى مزيد من التطوير أيضاً . إن قانون المال هو المحرك الأساسي للإنتاج السينمائي . وهو الأمر الذي لا نجده في المسرح ، خاصة الممارج الحكومية الملتزمة . ففي مسرح صغير ، وبعض الممثلين لا يتعدون خمس شخصيات لمسرحية محكمة درامياً ، يمكن أن يقدموا عرضاً مسرحياً رائعاً .

أما في السينما ، فالأمر مختلف كل الاختلاف . حيث تحتاج الصناعة السينمائية إلى وسائل تقنية ضخمة ، وإلى تمويل أضخم ، وإلى قوى بشرية عديدة . كل هذه الأغراض تحقق معاً الخدمة السينمائية ، والجماهيرية أيضاً لفن الفيلم السينمائي . ولقد ظهرت الآن في عواصم بعض البلاد كإنجلترا وفرنسا ما يعرف بـسينما الحي ، والتي ظهر ما يعادلها في مصر الآن في ما يعرف بـسينما المول ، والتي تضم عدداً قليلاً من الكراسي لا يتجاوز المائتين في القاعة الواحدة .

### **حقيقة الواقع وحقيقة فن السينما :**

في الفنون والآداب هناك حقيقتان : حقيقة الواقع وحقيقة الفن . والفيلم السينمائي لا يبتعد عن هاتين الحقيقتين . وحقيقة السينما هي الأعظم جمالياً ، لأنها تظهر حاملة لعناصر التربية الجمالية . وتفسير ذلك ، أننا في أثناء مشاهدتنا لفيلم من الأفلام نرى أنفسنا داخل الفيلم ، وفي قوة طاغية قد لا نجدها عند فن آخر من الفنون . وهو كما

(١) يوسف الحاروني ، الفكرة السينمائية ، وسائل الاتصال والأشكال الأدبية ، مجلة القاهرة ، العدد الرابع والثلاثون ، الثلاثة ٢٤ سبتمبر ١٩٨٨ .

فسره علماء الجمال السينمائي (المطابقة الذاتية Subjective Identification) للخداع . وكأن (الكاميرا) هي عين المتفرج لحظة بلحظة لتضع أمامها الأحداث والأحوال والأماكن والتصرفات لتصبح (مع) في لحظة واحدة. وهو ما يفسره د. كمال عيد " بأنه رغباً عن تغير اللقطة السينمائية بتغير البعد والرقعة المساحية ، ورغباً عن تغير حجم الصورة ، وحجم التركيب ، ورغباً عن اختلاف الوضعية في الصورة أو في الصور المتلاحقة نتيجة تغير الزوايا المتعددة . رغباً عن كل هذا ، فإن الفيلم — وبجهد الجماليات — وبواقع من فلسفته الخاصة كفن ، يلغي كل هذه المساحات الشاسعة والفنية ، ويصل البعيد من العلاقة بين الصورة والمشاهد ، وأحياناً كثيرة يجمد الإدراك الذاتي عند المتفرج . وهي خطوات جديدة لم يسبق لفن من الفنون الوصول إليها ، وبنفس المستوى التأثيري الفعال . وهو ما يرجعه العلماء إلى الخصائص الجديدة التي كشفت عنها فلسفة فن السينما مؤخراً ، والتي اعتبرت فن الفيلم من الفنون الجماهيرية ذات التأثير الفعلي على الناس ، نتيجة تجمعهم كأفراد وجماعات من كل الأعمار داخل مكان واحد ، هو قاعة العرض"<sup>١</sup>

### اللغة والكاميرا بين التوازي والمغايرة :

كلما حقق الحوار اكتمال وظيقته في الفيلم داخل شكل واضح ، وكلما اقترب من الاهتمام بالسمعية اقترب من فقدان حيويته ؛ إذ تبدو أهمية الحوار في إحرازه للتقدم والتطور ناحية اقترابه من عالم الروح وفي اتجاهه ، الذي يبعد الحوار في الوقت نفسه عن العالم المادي الحسي ، الأمر الذي يطرح مشكلة أمام بلوغه أهدافه وغاياته . وهنا تتحدد مهمة (الكاميرا) بوجه خاص في تعويض ما يلحق من نقص في التقدم والتطور الذي يشوب أو يمس الحوار بما يقتضي هذا التعويض.

أمام هذه الحالة ، تظهر الأهمية البصرية Visual . لكن ما حققته الموهبة الطبيعية القديمة في عنصري التفكير والتعبير خاصة يختلف عن الأشكال المعاصرة أمام وجه الكاميرا ، الذي يضطرها (أقصد الكاميرا) إلى التخلي عن الطريق القديم وعن أشكاله البدائية.

وهنا يبرز تساؤل حول الأهمية في هذا الانحراف عن الطريق والتخلي عن قديم الأشكال البصرية. إن الإنسان — في العصر الحديث — يرتكن في تفكيره وتعبيره ومعارفه

(١) د. كمال عيد ، جماليات الفنون ، نفسه ، ص ٩٣ — ٩٤ .

على قوته العقلية وعلى البراعة والمهارة . وكذا المقدرة على اكتشاف الموهبة في حقل من الحقول . بغية إعادة بناء الحياة على نسق جديد من التفكير والتعبير . لكن تبقى المشكلة الرئيسية . في أن إثارة الصور الذهنية لم تكن في وضع أو حالة تسمح لها من متابعة حقل اللغة السينمائية الجديدة . لقد انتصرت الفنون التشكيلية على مثل هذه الأزيمة لتقديم باعها فيما يختص باللغة كما ساعدتها على هذا الانتصار لغتها ووسائلها وقوانينها الفنية الخاصة .

حاولت الكاميرا — بحكم ما قدمته من نجاح واجتياز لمقايير المكان والزمان — حاولت إيجاد وسائل بصرية جديدة لتقف — بقوة — على قدم المساواة مع اللغة السينمائية لإزاحة كل المتناقضات القائمة بين البصريات واللغة.

ولا يخفى أن هناك تضاداً واضحاً ومرتبئاً يتجلى في (الأهميات البصرية) ، وهي محورية ومركزية . وفي المقابل (اللغة) بحرية التعابير فيها واستقلاليتها وطبيعتها الحركية . ووسط هذا التعارض والتضاد تبرز لنا (الكاميرا) بتعابيرها المعاصرة الخاصة ، وبقوانينها ، وبإمكاناتها التقنية المجاورة تحدد الطريق الجديد لعلاقة خاصة ومباشرة تحترم فاعلية كل من اللغة والكاميرا وحدود كل منهما ، وفي استثناء إلى الفنون التشكيلية أيضاً وفاعليتها.

### **خصوصية العلاقة بين لغة الحوار ولغة الكاميرا:**

بداية نرى وسيلتين للتعبير سينمائياً هما (اللغة) ، (الكاميرا) . كل وسيلة منهما تتحرك بمفردها ووفق خصائصها لإثبات دورها وكفاءتها.

الوسيلة الأولى: (اللغة) وسيلة سمعية Auditive ، أما الوسيلة الثانية: (الكاميرا) فهي وسيلة بصرية Visual.

لكن اللغة مناسبة — من ناحية أخرى وبطريقة غير مباشرة عن التعبير البصري أيضاً . كيف ذلك ؟ إن الصورة الفنية للغة تحمل في طياتها صوراً لغوية عديدة . وأشكالاً تعبيرية تصويرية ذات علاقات طبيعية . لكن الانطباع الأول في الذهن أو النفس للأثر السمعي يُظهر الصورة الصوتية في علاقة مراجعة وصلة . ومعنى ذلك أن التعبيرات السمعية تعمل جنباً إلى جنب مع التعبيرات البصرية الحسية رغمًا عن تعارض مهمات التعبير السمعية والبصرية من حيث وظائفها وقوانينها . وأن هذا التعاون يعمل على إفراز تأثير جديد خاص ، وأن ميداني التعبير المتعارضين أصلاً يصلان إلى إيجاد صيغة Formula فيولوجية ووظيفية مميزة وملامحة لأداء الوظائف السوية لكل من السمعية

والبصرية ، وهو ما أثبتته مؤخراً تحويل العروض المسرحية إلى أفلام سينمائية ناجحة ، في الواقع المعاصر؛ فاللغة أقرب إلى الأذن، التي هي أداة للحس وحسن الفهم ، كما أن تأثيراتها السمعية تقترب في العادة من الإنسان المفكر العقلاني والمتأمل ، بما نستنتج معه أنه كلما كانت اللغة مكتملة وواضحة ، فإنها تلعب دوراً مهماً في الحياة الروحية والوجدانية للإنسان.

وأمام هذه الحقيقة العلمية ، بل في مواجهتها ، فإن العين وآثارها البصرية تقفان دائماً إلى جانب الأشكال البديهية والحدسية المدركة للحياة أو التعبير. الأمر الذي يدل على أن شكل التعبير والتفكير القديم لا يزال يجد له نصيراً في المجتمعات المتخلفة حتى عصرنا هذا.

بعد أن وصلنا إلى تفسير هذه العلاقة بين كل من اللغة السمعية والكاميرا (الوسيط البصري)، سنحاول قياس هذه العلاقة - اقتراباً وبعداً ؟

ماذا بقي من اللغة المعاصرة الحاملة لبعض العناصر البصرية في الحالة السينمائية المعاصرة؟ بقيت الكتابة التي تعمل وفق إشارات تصويرية وسمات وعلامات ذهنية . هذه الإشارات والعلامات الذهنية لا تحمل في تعبيراتها أية حقائق أو علاقات مادية، كما أن النظام الصوتي للغة ، وكذلك علامات الكتابة لا يمثلان إلا دور التذكير بالماضي، لأنهما مبنيان على أشياء مترابطة في الذاكرة أو الخيال، أو هما مرتبطان بتداعي المعاني والخواطر في تضاد لهذه الصورة ، فإن عمل الكاميرا اليوم هو تقديم جوهريات الحياة بأماراتها وعلاماتها وخطوطها لعرض صورة أو نظرة أو مظهر أو موقف أو وضع جسماني محدد لصورة سينمائية تظهر أمام أعيننا. ومعنى ذلك أن (الصورة المتحركة) غير الكاميرا تحتاج إلى إعداد تقني مسبق للوصول إلى أهدافها الحديثة، متبعة في نفس الوقت طريق الشعوب البدائية القديمة في التفكير والمعرفة والتعبير المشبع عن طريق الالتصاق بالإحساس البصري . ولقد حققت الصورة المتحركة هذا التقليد للتعبير عن الموضوعات والجوهريات عن طريق التعبير التصويري ، لكن الجديد الذي أضافه طريق التعبير التصويري هذا على الموضوعات والجوهريات ، هو الجديد في ميدان عمل الكاميرا ، إذ ركزت التعبير في أهميات أخرى ، مثل العلاقات المباشرة . والعلاقات الثنائية وغير الثنائية . والروابط ، والارتباطات.

هذا التركيز على الجديد - تعبيرياً - لا مناص له من تبعية للحوار واللغة. هذه اللغة التي لا تعمل إلا بعلامات وإشارات تصويرية وسمات وعلامات ذهنية كما سبق الإشارة.

هكذا استطاعت الصورة المتحركة من الكاميرا - عن طريق الحس- التأثير في المكان والزمان وإعلاء شأنهما في تطور مهم لفن السينما ، يشبه المحاولات البدائية السابقة عند الشعوب البدائية المتخلفة ، ولكن بطريقة عصرية وأسلوب جديد يتوافق مع الحياة المعاصرة.

إن ما أفرزه طريق (التصوير التعبيري الجديد) من نتائج ، ليوضح ويستند إلى حقيقة ما بطرح سؤال مهم هو : ما هي خلفية التضاد بين الأهمية البصرية للصورة المتحركة ، واللغة؟ خاصة وأن الكاميرا تشير بعملها في الصور المتحركة التي تنتجها إلى تغير هذه الصور ، وحرية تكوينها وتصميمها ، واتباعها نظاماً حركياً تغلب عليه صفة التنظيم عن طريق فنون المونتاج. وهكذا تطورت فنون الإنتاج والإبداع السينمائي وتفرعت عبر تيارات متعددة ، في فرنسا وإيطاليا وغيرها من البلاد الأوروبية .

### **ثانياً : تيار الواقعية الإيطالية الجديدة في السينما**

بداية ، كان لابد - في هذا الفصل من البحث - أن يتعرض الباحث للتيارات السينمائية التي انبثقت في القارة الأوروبية ، الواحد في إثر الآخر ، في عدة بلاد أوروبية. ساعد انبثاق التيار السينمائي فيها على ظهور نقلات نوعية استمرت لفترات طويلة في النمو والازدهار ، حتى أصبحت مدارس فنية في فنون السينما ، تنتقل إلى بلاد أوروبية أخرى ، وتحثذي ، وتصل إلى درجة المنهج السينمائي العلمي المقتن .

انبثق تيار الواقعية الجديدة في إيطاليا حوالي (عام ١٩٤٥م) محاولاً -عن طريق الفيلم - كشف تزييف العصر الفاشستي، ومنبثاً بعصر جديد لفن السينما يحمل ثقافة إنسان ما بعد الحرب العالمية الثانية .

حاول الداعون إلى التيار الخلاص من الأسلوب النظري الفاشستي الذي سيطر على صناعة الفيلم السينمائي من قبل ، رافعين رؤية التمرد على كل ما كان قائماً من محافظة على القديم ، والإبقاء على ما كان قائماً من مقاومة التجديد والتغيير Conservatism . بمعنى الانصراف عن كل ما هو تذكاري .

## أهداف التيار :

كانت أهم أهداف التيار هي ان يُسمع صوته بالصورة والحوار السينمائي إلى ما كان عالم في الصدور .. وأن يصل هذا الصوت إلى الرجل العادي مشاهد السينما مهما كانت ثقافته ومراحل تعليمه التي قطعها في الحياة. وقد اقتضى ذلك الآتي :

انبثاق الموضوعات السينمائية من واقع الحياة الاجتماعية بلا تنميق أو تنسيق يغير من معالم الصورة الواقعية.

« الوصول إلى تعاسك وجداني بالمحاولات السينمائية الجديدة المرتبطة - وفق الأسس الفلسفية للتيار - إلى إجماع جماهيري يتفهم الواقع عبر الصورة السينمائية .

ويقتنع بحقيقة المجتمع وحقائق البيئة والاتصال والمعايشة بين البشر

« مهاجمة الوضع القائم فعلاً على سطح الحياة الإيطالية - آنذاك - بتفنيد ظلم النظام وظلامه القائم

« إبراز المشكلات الاجتماعية للمجتمع . وهي مشكلات يومية صارخة .

« شق طريق واضح وصریح يُعلم الجماهير ويربيها عن طريق الفيلم السينمائي ، نحو إيقاظ مشاعر مشاهدي السينما وأحاسيسهم.

« الصباح بصوت عال بالأفكار الجديدة التي حملها تيار الواقعية الجديدة ، عبر إنتاج أفلام تحمل بصمة التيار وأهدافه المرجوة التي عملت على إنهاء موجة الأفلام الساقطة ومعاداتها موضوعاً وشكلاً . بل إنكارها تماماً.

واقترضت هذه الأهداف أن تصوّر مشاهد أفلام الموجة في الأماكن الحقيقية لها .

وبين الظروف والأحوال ذاتها التي عاشتها إيطاليا بعد الحرب من فقر ودمار وبؤس وشقاء .

كما اقتضى ذلك التغيير الأيديولوجي الاستعانة بممثلين شبان من الهواة لم يتلوثوا بعد بالماضي الفاشستي ، وبذلك قدموا تأثيرات جديدة - حتى وإن لم تكن على مستوى الاحتراف - لخدمة فن التمثيل الواقعي في التيار السينمائي الناهض . وهكذا صعدت الموجه منتقلة إلى بلاد أوروبية أخرى بفعل جهود السينمائيين الإيطاليين من مختلف المهن السينمائية (كاتب السيناريو سيزار زافاتيني Cesare Zavattini) ، والناقد الماركسي (أمبرتو باربارو Umberto Barbaro) . أما مخرجو هذا التيار الذين حققوا أهداف الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية فهم

روبرتو روسيليني Roberto Rossellini عيلم (روما مدينة مفتوحة) ١٩٤٥م

لوتشينو فيسكونتي Luchino Visconti بعيم (قبر العاصفة) ١٩٤٩م



فيتوريو دو سيكا Vittorio De Sica - بفيلم (لصوص الدراجة) (البسكليت) ١٩٤٨م.

بيوترو جرمي Pietro Germi - بفيلم (طريق الأمل) ١٩٥٠م.

ج. دو سانتيس G. De Santis - بفيلم (روما الساعة الحادية عشر) ١٩٥١م.

كارلوسا ليزاني Carlo Lizzani - بفيلم (المرض المزمن للعشاق المساكين) ١٩٥٣م.

تطور هذا التيار في سرعة ، واستطاع أن يلقى بتعاليمه الفنية والفكرية من قبلها على سينما المجتمع الإيطالي في الفترة ما بين أعوام ١٩٤٥ - ١٩٥٤م لتسع سنوات كاملة ، ثم بدأ في الاضمحلال. بينما تبقى اشعاعاته في دول أوروبا مرتبطة بالمخرجين الإيطاليين الرواد عندما استدعتهم الدول الأوروبية في وسط القارة وشمالها وغربها لإخراج أفلام هناك .<sup>١</sup>

### مشكلات المجتمع في التيار السينمائي :

استهدف التيار معالجة أهم مشكلات المجتمع . وهو الاقتصاد Economy كعلامة أولى في علامات الضعف الاجتماعي وضعف السوق الإيطالية . وفي إشارة من التيار إلى الملكية والممتلكات Estate لسلطات سياسية متميزة أخذت وامتلكت الأرض والأطيان وغيرها ، الأمر الذي حطّم الاقتصاد الإيطالي وحوّل الملايين إلى طبقة المحرومين.

" عمد التيار إلى إبراز الغالبية العظمى من الشعب الإيطالي بأفلام تدور في الريف ، وبلغة أهل الريف ولكنهم ، وفي ملابسهم الرثة الممزقة التي لا تكاد تستر الجسد ، وبلا أي تجميل.

وأمام هذه الصور السينمائية الحقيقية الفعلية والجريئة أيضاً لم ينس التيار نقد تيارات السينما الأمريكية واسعة الانتشار في النصف الثاني من خمسينيات القرن العشرين . عبّرت عن هذه الصور أفلام (دون كاميللو Don Camillo) (الخبز والحب والفانتازيا

" Kenyér-Szerelem-Fantasia "

لم يكن بالوسع أو بالإمكان ضرب الحائط بالتيار السينمائي المشتعل لصالح الجماهير والواقف إلى جانبها . فهو يعبر عن رأي المجاميع العريضة من الشعب الإيطالي.

١) Berekes Ildiko, Filmkörkép, I , In: Filmismerte Tök Antológiája. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum és Népművelési Propaganda Iroda, ١٩٧٦, P.٧.

٢) Carlo Lizzani, Az Olasz Film Története. Budapest, ١٩٧٧, PP. ١٧٦-١٧٧

لم تقف السلطات صامته ، ففي عام ١٩٤٩ بعد الحرب العالمية الثانية أعيد قانون الرقابة على الأفلام حيث أصدرت الحكومة الإيطالية قانون الرقابة على السيناريوهات المقدمة لإنتاج الأفلام السينمائية ، والذي تحكّم في الإنتاج بصفة فعلية استناداً إلى القوة السياسية في الدولة الإيطالية، تلك التي حرّمت - تحديداً - ظهور أدوار لدعاة الإصلاح أو لبطل إنساني ناشط يدعو إلى حقوق الإنسان . وهكذا اختفت شخصيات الموجهين الرواد للشعب أو لعرض مشكلاته . ومع ذلك ، فقد أدت التغيرات الاقتصادية والاجتماعية - وبفعل الإصلاحات في إيطاليا - إلى جديد في العلاقات والحياة بين الناس. الأمر الذي أدى إلى ميلاد تيار عرف باسم (السينما المعاصرة - المودرن Modern Film )<sup>١</sup>

### الاعتراف الدولي بأفلام التيار :

حصل المخرج الإيطالي فيديريكو فيليني Federico Felleni عام ١٩٦٠م في ثالث أفلامه للتيار على جائزة الأوسكار الدولية عن فيلمه (الطريق العام Highway) الذي أخرجه عام ١٩٥٤م والذي رفض إنتاجه قبلاً ثمانية من منتجي السينما الإيطالية<sup>٢</sup> بدأ فيليني فيلمه (الساعة الثامنة والنصف) عام ١٩٦٣م بصورة حالية . فبطله يحلم بانتهاء حالة الاختناق في المجتمع وزواله بين عالم مليء بالمتناقضات ، لكن قوى أخرى تعطل تحقيق حلمه ، بل تشده إلى الوراء ثانية<sup>٣</sup> .

- حاولت أفلام الموجة الجديدة إيقاظ الوعي البشري والإنساني عند الشعب الإيطالي . الكل يجب أن ينهض مدافعاً عن حقوقه ومصالحه .

" ويعبر فيلم (الصرخة Outcry) عن (الواقعية الباطنية الجديدة داخل النفس البشرية) .. أعني تجديد الفرائز والأحاسيس . ففي نهاية الخمسينيات بدأت الموجة في الازمحلال . وقد وصلت إلى الاعتراف بأن بحث العلاقة بين البيئة والإنسان ليس هو الأهم في السينما ، لكن الأهم منه هو ما بقي لدى الإنسان الإيطالي من رواسب تعلق بنفسه وكيانه الإنساني . ماذا بقي بداخله من الحرب ، ثم من بعد الحرب ؟ ماذا تركت الحرب له من آثار ؟ الأمر الثاني الذي وددت إبرازه في سينما إيطاليا هو الفرائز

١) Nemes Károly, A Nyugati Filmművészet Konfliktusa, Kossuth könyvkiadó, Budapest, ١٩٧١, PP.١١٢-١١٩

٢) Carlo Lizzani, op. cit, p.١٧

٣) Nemes Károly, A Film Történet Alapjai, ١٩٨٠, pp.١٥٥-١٥٦

البشرية المنهكة والتي تتبعها تصرفات أخلاقية عند البشر، وسلوكيات طبيعية بطبيعة الحال<sup>١</sup> .

وتوجيه أنتونيوني لفكرة الفيلم نحو الإنسان كان محققاً لرؤيته في توجيه أفلامه إلى المواطنين عامة ؛ وأغلبهم من الأشقياء التعماء بقية رفع الإحساس الظالم عن أنفسهم بل عن حياتهم.

" حاول أنتونيوني في فيلمه (الصرخة) أن يعمق داخل النفس البشرية مظاهر السلبي والسلوك السلبي ، والضعف والذبول ، والإحساس بالتعب والإجهاد ، خاصة إذا جاءت الصرخة من عامل من طبقة العمال " <sup>٢</sup>

### إحصائية لبعض أفلام الموجة الإيطالية :

ومن الأمثلة الدالة على انتشار تلك الموجة الجديدة قائمة الأفلام الآتية :

الطريق العام - إخراج : فيديريكو فيليني

الحياة الحلوة - إخراج : فيديريكو فيليني

الساعة الثامنة والنصف - إخراج : فيديريكو فيليني

الصرخة - إخراج : ميكل أنجلو أنتونيوني

المساء - إخراج : ميكل أنجلو أنتونيوني

تكبير Enlargement - إخراج : مايكل أنجلو أنتونيوني

روكو وأخوته - إخراج : لوتشينو فيسكوني

امراة وابنتها - إخراج : فيتوريو دي سیکا

طلاق على الطريقة الإيطالية - إخراج : بيوترو جرمي

### ثالثاً : تيار الموجة السينمائية الجديدة للفيلم الفرنسي

بدأت موجة السينما الفرنسية الجديدة ما بين عامي ١٩٥٧-١٩٥٩م في العاصمة الفرنسية باريس . أخذ شباب فرنسي على عاتقه إشعال الموجة ، وكانت غالبيتهم من المبتدئين في الإخراج السينمائي . ومع ذلك فقد حققوا بأفلامهم عصراً سينمائياً فرنسياً يشهد له بالفخر لتأثيره الجاد على تاريخ السينما العالمية نفسه ، لأن هذه الموجة الفرنسية قد احتلت تاريخاً ومكاناً قوياً في تاريخ السينما العالمية - وحتى اليوم - بما لا يمكن دحضه أو إنكاره أو غض البصر عنه .

١) Michaelangelo Antonioni, Az Érzelmek Betegsége, I., ١٩٧١, P. ١٧٥.

٢) M. Schlappner, Az Érzelmek Eroziója. Ia. Mű, ١٩٧١, p. ٤٤

ومن رواد السينما الفرنسية نذكر منهم :

Lumière	- الأخوة لوميير
Georges Méliès	- جورج ميليس
Louis Delluc	- لوى ديلوك
Jean Vigo	- جان فيجو
René Clair	- رينيه كلير
Jean Renoir	- جان رينوار
Marcel Carné	- مارسيل كارنيه
René Clément	- رينيه كليمانت

كلهم وغيرهم حققوا موجة السينما الفرنسية ، بل إن تيارات عديدة خرجت من الموجة لتؤكد أفكارها وتعاليمها في السينما العالمية بعد السينما الفرنسية : متخطين تيارات ومحاولات سابقة في السينما الفرنسية مثل تيارات الطليعية Avant-Garde . والسينما الحرة Cinema Pur والواقعية الشعرية ، وأخيراً تيار Nouvelle Vague .

#### أسباب قيام موجة الفيلم الفرنسي :

بعد الحربين العالميتين فقدت البشرية خمسين مليوناً من البشر ، بالإضافة إلى الخراب والدمار الذي لحق بكل أشكال الحياة من منشآت ومؤسسات ومدن بكاملها قد ابتلعتها الآلة العسكرية الطاحنة . فظهرت الموجة الفرنسية الجديدة لتعبر عن مدى البشاعة التي تسببت فيها الحرب ، ولتصور الدمار والخراب الذي حل بالعالم بكامل حقيقته .

#### وظيفة الفيلم المعاصر :

" أصبح الفيلم المعاصر محلاً لـ Analyst .. أي أداة تحليل ، يعمل عقل المخرج السينمائي على مده بفكرة التحليل المتضمنة التأثير السينمائي . هذا العالم التحليلي الجديد ليس هو جمال الفكرة السينمائية فحسب ، ولا هو الأسطورة القديمة ، لكنه التحليل المبرر والتفسير والاستنباط Reason ، وذلك طبعاً بوسائل اللغة المباشرة رأساً<sup>١</sup>

١) B'Iró Yvett. Film Kultúra Magazine, ٥/١٩٧٥, A Film Második Forradalma, ١٩٧٥, P.٧٤.

## الفيلم بين التقليدية والتجريبية<sup>١</sup> :

بدأ الفيلم السينمائي حياته وصفاً تصويرياً Descriptive من زاوية الكتابة والرواية Narration والقصة ، فبدأ ظهوره ملحمياً Epic وهو ما وافق أمزجة جماهير السينما .

لكن التجريب الحديث في الفيلم يتوجه به اليوم إلى طريق آخر غير الطريق التقليدي الذي أشبع لعشرات السنين . والتوجه التجريبي المعاصر يعنني بأولويات وأهميات يأتي على رأسها طريقة الكتابة ، والتي تركز على الشكل Form الذي يحمل خطين رئيسيين عصريين .. وهما دياليكتيكية التفكير ، نتاج الفهم .. فيم التفكير ..؟ والهدف الأسمى في النهاية عسرياً هو محاولة صب صورة لعالم منتظم داخل الشريط السينمائي . وإذن فكان لابد من أن تتغير مهمة الكاميرا ووظيفتها . فلم تعد تتبع على طول الخط أحاسيس كاتب القصة أو كاتب السيناريو بقدر ما أصبحت التعبير المباشر للفكر الدرامي ، ولم يعد الفيلم بأكمله امتداداً للإطالة والحشو ؛ لكنه أصبح في حياتنا المعاصرة يمثل عقلنا وفهمنا وتفكيرنا البارع Intelligence ، تماماً كما يعبر عن شعورنا ووعينا Consciousness .

حظي التيار الفرنسي الجديد بترحاب في عالم أوروبا السينمائي . ومن تاريخ السينما في العالم نلاحظ أن الفيلم الفرنسي كان يعاني من الضعف الفني في بداية الخمسينيات من القرن الماضي بعد الحرب العالمية الثانية . وبعد الحرب مباشرة حوالي عام ١٩٤٥م فقد حاول الفيلم الفرنسي التطور أسوة بالأفلام الإيطالية ، حتى حقق مدرسته الوطنية الخاصة بخصوصيات الواقعية الجديدة ومناهجها (فيلم رينيه كليمانت) بعنوان (حرب السكك الحديدية) .

حققت السينما الفرنسية الجديدة - في المقام الأول - نقداً اجتماعياً واقعياً يتجلى في المضمون السينمائي للفيلم ، أما في الشكل فقد اتخذ الإخراج السينمائي أشكالاً جديدة مبتكرة وطقاً انتقائية في تصميم الصورة السينمائية واللقطات .. بمعنى وأسلوب جديدين .

وقد توافقت كل من المضمون والشكل الجديدين مع أنواق الجماهير الفرنسية . إذ كانوا هم الآخرون غير راضين عن الحياة والحروب في منتصف القرن العشرين ، خاصة وقد كانت لديهم الجراحة على النقد والانتقاد .

١) Kelecsényi László . Film Körték. I. Filmbarátok Kiskönyvtára (١٠)، Budapest, ١٩٧١, P.v.

## حركة الموجة الفرنسية الجديدة NOUVELLE VAGUE

اعتنق رواد الحركة مصطلح (الإنسانيون - الراديكاليون Humane-Radical) بمعنى علمي لتفسير المصطلح الذي يهدف إلى فلسفة تؤكد على قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق الذات عن طريق العقل . على غرار الحركة الإنسانية التي تبدت في عصر النهضة الأوروبي لإحياء الروح الفردية والنقدية والتأكيد على الهموم الدنيوية . وفتح المجال الحياتي إلى الخيرية ومحبة الخير العام.

أما الجزء الثاني من المصطلح ، وأقصد به الراديكالية ، فإن السعي وراء هذا المصطلح قد هدف إلى النزعة لإحداث تغييرات متطرفة في الأفكار والعادات السائدة والأحوال القائمة . والعودة إلى الأساس والجوهر . وكأنهم يعودون ثانية إلى ثلاثينيات القرن وإلى أفلام جان رينوار Jean Renoir ، بل حتى إلى الواقعية الإيطالية في أفلام الإيطالي فيسكونتي . ولقد وصل عدد مخرجي تلك الحركة إلى " اثني عشر مخرجاً سينمائياً جديداً أخرجوا في مستهل الموجة الفرنسية هذه عشرين فيلماً حسب آراء الصحافة الفرنسية في الموجة " <sup>١</sup> وتبعاً لذلك نشطت الحركة النقدية وبرزت لها أسماء كبيرة كأندريه بازين . الكسندر أسترك . جاك تاتي . روبرت بريسون . جان لوك جودار ، آلان رينيه ، كلود شابرول . جان روش ، ريشنباخ .

### ١- أندريا بازين ANDRÉ BAZIN (١٩١٨-١٩٥٨م)

ناقد وعالم جمال فرنسي . أول الرواد والمحررين للسينما الفرنسية في الموجة الجديدة. أفاد نقده الموجة الجديدة فيما كان يحorre من دراسات سينمائية تقدمية في مجلته التي رأس تحريرها *Chaiers Du Cinema*.

لم يلحق بازين تطور الموجة واستمرارها ونجاحاتها ، لكن تلامذته حققوا - بشكل خاص - الجماليات السينمائية . ونشروا النظرية الجمالية السينمائية في الدول الأوروبية حيث ترجمت إلى عدة لغات حية .

" تكمن أهم دراساته النظرية في (علم الوجود وطبيعة الوجود) . والدراسة تحمل عنوان - أنطولوجيا الصورة The Picture Ontology وتصل الدراسة إلى أن الفيلم بوصفه صورة موضوعية حسية وكحقيقة موضوعية يحقق أهدافه في الوصول إلى سمات دالة بصفة مميزة على الاتساع والتعدد والانتشار عبر الزمن .

١) Nemeskürty István. A Filmművészet 'Nagykor'úsága. Bp. Gondolat, ١٩٦٦, p. ١٠٤.

وتصنع جماليات السينما فيها جوهريات العلاقة بين الصورة والحركة وطريق هذه العلاقة يبدأ من هذه النقطة ، وينتهي أيضاً عند نفس النقطة " ١

## ٢- ألكسندر أستروك ALEXANDER ASTRUC :

سار تماماً على غرار زملائه في الموجة الجديدة إذ بدأ حياته ناقدًا . ثم مخرجاً سينمائياً ، وفي نهاية خمسينيات القرن العشرين أعلن عن نظرية (الكاميرا- قلم الحبر) Camera Stylo . والمقصود هنا هو نظرية الكاميرا - قلم الحبر المداد Camera - Fountain Pen الذي يتحرك في سهولة وطواعية - بيد المصور - لتمتد الصورة والصور بالكثير والكثير . تماماً كقلم الحبر الذي يسيل في استمرارية . يقول (أسترك) : " إن الفيلم أصبح أداة للتعبير شأنه شأن بقية الفنون . كما في التعبير عند فن التصوير الزيتي أو فنون القصة . فكل فيلم هو لغة . وهو شكل يحمل فكر الفنان . حتى ولو كان فكراً (تجريبياً) مجلوباً أو دخيلاً أو غريباً جداً . كما في الرواية أو القصة . لهذا أشبه الفيلم - جمالياً - في هذا العصر بقلم الحبر المداد " ٢ Stylo-Camera

بهذا إقرار الفيزير من فلسفة جماليات الفيلم حققت تنظيرات أسترك الكثير من الفائدة ، وأبرزت شخصيته السينمائية كمنظر جمالي أكثر منه مخرجاً سينمائياً . أعتبرت نظريته الجمالية ودراساته السينمائية علامات مميزة ومضيئة في تاريخ السينما عامة ، وتاريخ علم الجمال السينمائي خاصة .

لقد تعرض (أسترك) بالبحث والتحليل ثم التشریح لمشكلات العلاقات المتبادلة في فروع العلم السينمائي . وبحث في القضايا الجوهرية للحالات والشروط والوضع الاجتماعي والمنزلة Condition عند الفيلم الواحد . كما حلل الانثنائية والمرونة Flexibility في لغة الفيلم " هذه اللغة القادرة على التدخل والاختراق خلف الظاهرة ( مثل الظواهر التي تستحق الدرس ، أو المظهر المدرك بالحواس لا بالفكر أو الحدس ، أو الشيء كما يبدو لنا ؛ تمييزاً له عن الشيء في ذاته - في فلسفة كانط - أو في حادث استثنائي أو شاذ ) " . واهتم بالأساسيات في الفيلم السينمائي ، الأمر الذي حققه رواد الموجة الفرنسية كإنجاز بارع في السينما الفرنسية ، بتقليد عرفه المصطلح الفرنسي بتعبير ( الأفلام بطريقة متواضعة خجولة ( Films-Modest ) .

١) Ibid , P. ١١٧.

٢) Ibid , P. ١١٧.

حققت الأفلام القصيرة ميداناً جماهيرياً واسعاً قوًى من عضد الموجة الفرنسية ( كما يبدو في أفلام المخرجين آلان رينيه **Alain Resnais** . آنيس فاردا **Agnes Varda** وبخاصة الأفلام التي أخرجها رينيه عن الفنون التشكيلية (فان جوخ **Van Gogh** . جوجان **Gauguin** . الجورنيكا **Guernica** ) ثم فيلمه الوثائقي (مساء وضباب) الذي كان من بين أعظم اثني عشر فيلماً وثائقياً في العالم.

## ٢- جاك تاتي **JACQUES TATI** ، روبرت بريسون **ROBERT BRESSON** :

يقول البروفيسور نمش كيرتي إشتفان **Nemeskürty István** في كتابه (الطرق والأساليب الحديثة في فن الفيلم) : " من رواد المخرجين المبشرين بقن يحمل موجات عصرية جاك تاتي . وروبير بريسون "١

ويشهد تطور الموجة واستمرار انتعاشها وانتشارها على أن رواد هذه الموجة قد قدموا الجديد في فن السينما . الأمر الذي تؤكد الاستمرارية كخاصية جوهرية في استمرار أمد تيار الموجة لدى مخرجين آخرين " هذان الرائدان (والقصد هنا تاتي وريسون) فنانان سينمائيان ملتزمان بمنهج الموجة . ولم ينحرفا إلى موجات أخرى "٢

هذا الثبات على المنهج السينمائي ( الموجة الفرنسية ) يدفع إلى التعرف على مدى الالتزام على صورتين ؛ صورة المنهج ، ثم صورة الفيلم الجديد بكل ما يحمله من إشعاعات ، وعن طريق غير مباشر لا يشوّه التيار ، لكنه يصل في الوقت نفسه إلى جماهير الشاشة بعيداً عن التأثيرات المباشرة المسطحة . فالفن المباشر غير مجد في جميع الفنون والآداب.

بل لعلني ألاحظ أن عمق أي تجربة فنية تحقق نجاحاً - (على غرار تجربة الموجة الفرنسية) - يستند إلى تاريخ الفنان المخرج الذي يوظف ماضيه وخبراته السينمائية في إيجاد رؤية جديدة تختلف عن باقي الرؤى التقليدية . كان لماضي (تاتي) مثل هذه الرؤية التي أسوقها كدليل على ما استنتجته من تاريخه . فقد بدأ بإخراج أفلام قصيرة ، وهو فنان للتمثيل الصامت - البانتومايم **Pantomime** قبل أن يكون أو يصبح فناناً سينمائياً رائداً . ثم هو قد زاول التمثيل في بعض عروض الكاباريت **Cabaret**

١) Nemeskürty István, A Filmművészet Új Útjai, Magvető Könyvkiadó, Budapest, ١٩٨٤.

٢) Kelecsényi I. szlő. A Francia Filmművészet Az Új Hullámtól Napjainkig, op.cit. p.٧٥



(وهي عروض تختلف عما يقدم في دولنا العربية باسم الكاباريه) لاحتوائها على الحوار الهادف والمضمون الأخلاقي الترفيهي. وما يدل على رأينا في قوة إشعاعات الماضي وتاريخية الفنان ، هو نجاحه في فيلمه الشهير (عيد المدينة الصغيرة) ، وبقاؤه خمس سنوات بعدها ليخرج فيلمه الثاني (صيف السيد هولوت) وتتجلى في فيلمه بوضوح خصائص الموجة الفرنسية .

" يعيد تاتي في فيلمه تقاليد البيرلسك الكلاسيكي **Classic Burlesque** بطريقة هزلية بقصد المسخرية والإضحاك . لكن بفيلم جديد وعصري يحمل آثار البيرلسكية الكلاسيكية. ويحقق (تاتي) هذه الصورة المتناسبة والمتناسقة مع الموجة الجديدة بعاملين اثنين جوهريين هما : الإنسان . والتقنية . ويجد (تاتي) العلاقة بينهما علاقة مهمة في مسيرة فن السينما " .

وبمعنى ذلك أن (تاتي) قد استعمل الماضي والتقديم المؤروث بزمناه الفعلي ليحقق ويخلق أفكاراً جديدة تتناسب مع واقع فيلمه وزمنه . ومحققاً في الوقت نفسه شكل اللغة في الفيلم الناطق الذي كان قد مضى عليه وقت غير قصير . مستعملاً الكوميديا الساخرة والإضحاك في الصورة السينمائية . تماماً وعلى نفس القدر والمستوى الذي حملته اللغة .

أما (بريسون) - الرائد الثاني للموجة - فيحقق فيلمه (النشال **Pickpocket**) عام ١٩٦٠م علامة مهمة من علامات سيادة الموجة الفرنسية . إذ يحقق في فيلمه هذا عالمه الخاص كمخرج حر ومحرر للفكر السينمائي من (القوة المهددة) المعروفة آنذاك بمصطلح **Saint Monster** . والتي تعني صورة غير سوية وبنية ضخمة في منتهى البشاعة والتشويه الخلقي والوحشية والزعزعة إلى الشر . وكان باعتناقه المصطلح شبيهاً بما أنجزه زملاؤه في نفس طريق الفيلم الصامت مثل أنتونيوني، والسويدي انجمار برجرمان **Ingmar Bergman** . والفرنسي الجنسية الأسباني الأصل لوى بينول **Luis Bunuel** .

استطاع (بريسون) وسط تيار الموجة الفرنسية أن يحقق مضامين وأساليب خرجت من مستودع الميتافيزيقا القديمة وروحها ليلبسها لباس العصر السينمائي. فأفلامه هي (بريسون) بعينه وشحمه ولحمه . ويتجلى ذلك بصورة واضحة في فيلمه

١) Nagy Petér , A Nagy Bacsim , Filmvilág Magazine, ١٩٨٤, p. ١٢

التاريخي (قضية جان دارك Janne D'Arc Pere ) المأخوذ عن التاريخ الفرنسي في بطولة (القديسة يوحنا Saint Johanna) الفلاحة البسيطة وابنة الشعب . لتصبح في السينما بطلّة قومية وقديمة الكنيسة الكاثوليكية بعد إحراقها.

يعيد (بريسون) عرض التاريخ الموروث القديم من القرن الخامس عشر الميلادي في فيلمه عام ١٩٦٢م. وتكشف الصور السينمائية عن القديسة ذات التسعة عشر ربيعاً ، التي قتلت بقوانين إنجليزية شرعية مع رفقاتها والمجاهدين معها.

هذه الشخصية العالمية قد عولجت كثيراً في الآداب والفنون ، فهي تحتل القصة والرواية والدراما والأوراتوريو ، ثم عالجها بريسون في فيلمه وسط الموجة الفرنسية الجديدة.

تعرّض لها فريدريك شيللر F. Schiller وجورج برنارد شو G. Bernard Shaw وبرتولت بريشت B. Brecht وهانز كريستيان أندرسون H. Christian Anderson وجان آنوى J. Anouilh في المسرح ، وفي السينما ظهر فيلم دراير Dreyer عام ١٩٢٨ (معاناة جان دارك). ثم فيلم بريسون الذي خصص - ليس للتاريخية أو البطولة الشخصية - لكن لكشف سيات العالم الداخلي للشخصية القومية (جان دارك) . كما عالجته السينما الأمريكية أيضاً عام ٢٠٠٠ في فيلم بعنوان جان دارك.

وفي استمرارية التقدم التقني ، ظهرت السينما سكوب Cinemascope لتجديد الصورة ، حتى ولو كانت بدايتها مرتبطة بعوامل اقتصادية مادية ترتبط بالصفقة ، تلك التي نقلت إلى الفرنسيين عن طريق التلفزيون ، فالسينما الأمريكية في خمسينيات القرن الماضي.

كما أن السينما سكوب قد أضرت بموقف الجماليات السينمائية واستمرارها داخل أجزاء الفيلم؛ لأن مناظر السينما سكوب ومشاهدها تتطلب مشاهد طويلة زمنياً ، كما تتطلب تحركات عديدة للكاميرا ، وانتقالات على العربات الكاميراتية المتحركة (الشاريوه Chariot) ، الأمر الذي يضعف من التأثير الجمالي لفن السينما.

إلا أن الإضاءة قد ساهمت كثيراً في إنقاذ هذه الموجة ؛ إذ قدمت الإضاءة الصناعية من التصوير حتى داخل الحجرات الصغيرة في مشاهد الفيلم. فلم تتطلب أفلام الموجة كثيراً من آليات الإضاءة العالية ، ولا احتاجت إلى كثير من الحيل أو الخدع السينمائية لتنفيذ خداعات بصرية Tricks ، وعلى ذلك كانت الكاميرا تتحرك من داخل الاستديوهات

السينمائية لتصور بعض المشاهد النصوص إجرائها خارجياً وعلى المناظر الطبيعية. والثابت أن الموجة قد استعملت في التصوير السينمائي ما عرف باسم (الكاميرا الخفيفة - Easy Light Camera) تحمل على أحد الكتفين أو باليد مما سهل التصوير وانتقال الصورة من مكان لآخر. وحقق خاصية التحرك السريع والمجدي والمؤثر في الوقت نفسه.

أفرز انتشار كل الخصائص المهنية للموجة جيلاً حقق الاستمرارية الفنية ، فبعد عام ١٩٥٨ تقدم هؤلاء الهواة لفن السينما ممن لم يدخلوا عالم الاحتراف السينمائي ، بمال قليل لإنتاج أفلام وإخراجها على هذه الصورة من التقنية البسيطة والمبسطة. وخرجت في المجتمع الفرنسي جمعيات الصداقة للفيلم الفرنسي . وقد أدى ذلك إلى نجاح الفيلم السينمائي الفرنسي - عبر الموجة الجديدة - في إحياء عصر النهضة السينمائية الفرنسية ، حيث عمل المخرجون الفرنسيون الجدد بأرخص الأسعار.

" كتبت مجلة الفيلم الفرنسي Le Film Francais إحصائية بأفلام الموسم السينمائي ١٩٦٠/٥٩ ذكرت فيها أن سبعا وستين مخرجاً سينمائياً عرضوا أفلاماً روائية طويلة بعضها لم يصل إلى دور العرض . والغريب أن هذه الأفلام تحققت إخراجاً على يد مخرجين جدد استطاعوا حشد جماهير عريضة لأفلامهم (تروفيو Truffaut ، كابرول Chabrol) - على سبيل المثال- ، وهي أفلام كانت على مستوى عال سينمائياً " <sup>١</sup>

إلا أن شريحة أخرى من الهواة الصغار تقدمت الموجة في جرأة بمحاولات أولية في السينما. سقط منهم عدد بعد التجربة الأولى للإخراج السينمائي ، وبقي آخرون يتابعون المنهج . ولم يتلق الباقون أية دراسات سينمائية أكاديمية ، كما لم يكونوا من جمعيات هواة السينما أو جمعيات الصداقة للفيلم الفرنسي .. أي لم يتدربوا على أصول العمل السينمائي ومهنته. وقد أصدروا مجلة أسبوعية في الفكر والنقد السينمائي عرفت باسم Cahiers Du Cinema وتعتبر من أهم المجلات السينمائية على مستوى العالم . من بين أشهر هؤلاء فرانسوا تروفيو Francois Truffaut ، جان لوك جودار Jean -Luc Godard ، كلود كابرول Claude Chabrol ، جاك ريفيت Jacques Rivette ، إريك رومر Eric Rohmer .

قبل أن يخرج فرانسوا تروفيو فيلمه الأول في الموجة (الأوغاد Rascals ) عام ١٩٥٨م كان ناقداً سليط القلم في النقد السينمائي . أما الباقون فقد انطلقوا في الموجة

١) Gregor-Patalas, A Film Világtörténete, Gondolat, Bp. ١٩٧٢. p. ٤٦.

وداخلها الباطني انطلاقاً من أحاسيسهم الشخصية والإنسانية في الوقت نفسه ، حتى وإن عمل القليل منهم مجرباً في بدرونات المنازل Cellar مكان جمعيات أصدقاء السينما وهوائيه Cinemathèque Francaise حيث كان الملتقى المفضل لهؤلاء لمشاهدة الأفلام. ولم يكن غريباً أن يُعرفوا في فرنسا باسم (جرذان السينما) لكثرة حركتهم وجلووسهم ليل نهار لمشاهدة السينما.

لكن لعل أهم ما يميز فهم (تروفو) في أعماله أنه أبرز في السينما الفرنسية أعظم اعترافات عن العصر ، حديثه وقديمه ، بكل جروحه ، وعلى حد اعترافاته يقول : " أحس بأن سينما الغد ستكون أكثر شخصية كما لو كانت قصة شخصية لشخص أو لفرد Individual أو هي سيرة ذاتية Auto Biography . الرواد الصغار الجدد سوف يعبرون عن حياتهم وماهيتهم ، سوف (يحكون) في السينما ما حدث لهم في الحياة .. قصصهم وحكاياتهم السياسية . صحواتهم . زواجهم : خيراتهم الحياتية . أمراضهم . زمن خدمتهم العسكرية ، ومكتسباتهم ونجاحاتهم . وكل ذلك سيسعد جماهير السينما ، لأنه حقيقي وجديد أيضاً " <sup>١</sup>

#### ٤- جان لوك جودار JEAN-LUC GODARD :

تشير عدة مصادر أوروبية إلى أن جان لوك جودار واحد من أهم رواد الموجة الفرنسية الجديدة ، وأحد رعاة التنوير العصري في الفيلم الفرنسي الحديث لعدة أسباب :  
أولاً : يعظم صنعه وفكره في تحريك الكاميرا أو انتقالاتها من مكان إلى مكان . فقد كان المحرك والموجه الأول لكل لحظات آلة التصوير السينمائي.  
ثانياً : كان المصدر وأساس الاختبار الفكري للتجربة السينمائية وبخاصة في جانبها الاجتماعي Sociology .

ثالثاً : يشهد فيلمه (حتى آخر نفس Till out of breath) بشاعريته الحساسة المشبعة والمختلطة بتطور عامل القلق في الكراهية عند شخصية فيلمه الرئيسية (مايكل) .  
رابعاً : ضمن التركيزات الجوهرية ، فإنه يترك في أفلامه كل ما هو غير مهم وغير قوي التأثير.

١) Kelecsényi László, op. cit. p. ٨٨.

خامساً : في فيلمه السابق الإشارة إليه يستعمل القديم الموروث لإنشاء الجديد المعاصر في اللغة . فلغة الفيلم تجري بين دفتي اللغة قديمها وجديدتها . وحتى تنتصر اللغة المعاصرة المستتبّة أصلاً من الموروثات والتعابير القوية التقليدية.

سادساً : استعمله للضوء الطبيعي في أفلامه (بيرو المجنون **Mad Pierrot** ، يعيش حياته **Lives his life** ) .

## ٥- آلان رينيه ALAIN RESNAIS :

ضمن تجديدات الموجة الفرنسية يأتي (المزج **Mixture**) بين الماضي والحاضر مرة ، وبين المزيج ، أو الجمع والخلط الكيميائي بينهما **Combination** في مرات أخرى ، بعد أن كانت الأفلام التقليدية تخصص مساحة زمنية ومكانية لكل منهما في السينما الفرنسية ، بل مع الفصل بينهما فصلاً تاماً .

ويأتي آلان رينيه عام ١٩٥٩ بفيلمه (حبيبتي هيروشيما **Hiroshima Mon Amour**) كواحد من أكبر أفلام العصر الذهبي للموجة الفرنسية ، معولاً على الجمع بين الماضي والحاضر ، فالجمع بين الماضي والحاضر يعول على الذهن كأسلوب كل من (بروست **Proust**) ، (جيمس جويس **James Joyce**) . والبطل في (حبيبتي هيروشيما) هو محور الارتكاز في الفيلم . لذا فمضامين الأحداث الرهيبة من جراء الحرب هي التي تشرح وتنفذ العالم الداخلي للبطل ، وما هو جديد في الموجة الفرنسية .

## ٦- كلود شابرول CLAUDE CHABROL :

شابرول هو أول مفجّر الموجة الفرنسية . ويعتبر فيلمه الأول (النصيب الرائع **Fine lot**) البداية الأولى للموجة الفرنسية عام ١٩٥٨م المسماة **Nouvelle Vague** ، لأن باكورة إنتاج الموجة قد حملت الخصائص والعلامات التي لم يسبق التعرف عليها في تاريخ فن السينما : (أفكار مبتكرة ، مخرجون جدد بأفكار ورؤى إنشائية ذات صفات وخصائص ليس لها مثيل من قبل . وفوق هذا وذاك تقنية سينمائية غير معهودة ، إضافة إلى المعالجة غير التقليدية لفلسفة العصر). وكل هذه الخصائص تظهر معاً ، أو بين هذا الفيلم وذاك. فمن أحوال وظروف متواضعة بسيطة خالية من التقرع والسفسطانية إلى إعلاء للطبيعية ، مع الاستعانة بممثلين غير معروفين من شباب الهواة ، وأصدقاء للمخرج شابرول يتطوعون للتمثيل لمساعدته على نجاح التجربة.

في فيلمه (أولاد العم Cousin-Male) يمثل دراما نقاشية أطروحية Thesis لشخصيتين متناقضتين تمثلان تناقض الحياة ، وكأن الفيلم دراما من درامات اللادراما Antidrama أو (اللامقول) وفلسفتها. أو كأن مائدة الحياة مقلوبة رأساً على عقب. يريد كابرول بفيلمه الإيحاء للجمهور بهذه المشروعية لعالم مختل مطروح على ظهره ، أو أن شخصياته تسمير على أيديها بدلاً من أرجلها !! كل شيء في عالم الفيلم مقلوب ومهزوم بعد أن فقد كل نموذج وكل معيار أخلاقي معناه وفكره. المجتمع يسخر ضاحكاً من كل عزم أو تصميم ، بعد أن أصبح التشكيك في صلاح الطبيعة البشرية هو الأمر السائد ، وأسمى العمل الشائن والعار وسوء السمعة عملاً عادياً مسيطراً ، بل هو الطريق الأمثل لسرعة النجاحات. إن السعادة في هذا العالم المقلوب هي عدم الاستجابة للصدق أو الأمانة . بل عادة لا يُعنى بمفاهيمها أو يُنتبه لها.

أما على الجانب الآخر . فبن الذي يحترم الطبيعة البشرية ونظم الحياة الإنسانية وقواعدها وعلاقاتها فإنه يغترب . ويهجر وينفى إلى الجحيم . فلماذا أراد أن يكون شخصاً آخر غير الآخرين ؟! ولقد أراد شابرول من إرساله هذه الرسالة إلى جماهير السينما أن يشير إلى ضياع الفضيلة . خداء الحب . انتصار كل ما هو سطحي ومزيف وغير أصيل.

## ٧- جان روش JEAN ROUCH :

خرج من موجة Nouvelle Vague تيار كفرع من فروعها سمي Cinema Verité (السينما الحقيقية) .

تحمس لهذا التيار مخرجون مثل جان روش Jean Roche . كري ماركيه Chris Marker . فرانسوا ريشتباخ Francois Reichenbach

جاء الجديد في Cinema Verité محاولة لهؤلاء المخرجين السينمائيين لتحقيق أكبر قدر من المصادقية في الحقائق التي يعرضونها كمبدأ أساسي في قاعدة السلوك ، وذلك عن طريق الانتقال المستمر والحركي للكاميرا بغية ملاحقة أحداث العالم - أيما كان نوعها السياسي أو الاجتماعي أو البيئي - لتصويرها وعرضها كمشكلات حية في تيارهم هذا .

المخرج جان روش الذي بدأ حياته اثنولوجيا Ethnology مهتماً بعلم الأعراق البشرية يتحول - في أفلامه - العالم خارج أوروبا ومتجهاً في اهتماماته الفنية إلى حياة شعوب

خارج القارة الأوروبية ، مستعيناً بالسيولوجي الفرنسي إدجار موران Edgar Morin لتثبيت أفكار تيار Cinema Verité بين الجماهير.

مصطلح CINEMA VERITÉ يعني بالفرنسية تحديداً (السينما الحقيقة)

” أطلق المصطلح لأول مرة المخرج السينمائي الروسي جيجا فetrov Dziga Vetrov إذ اعتمدت نظريته المسماة (سينما برافدا) Kinopravda على النشاط السينمائي المتحرك في نهاية خمسينيات القرن العشرين ، والذي تغرزه مزايا التقنية وبالكاميرا وحركتها الدائمة “<sup>١</sup>

هكذا تبدو لنا الأهمية الجديدة للكاميرا في Cinema Verité . كما تتضح خصائصها في عرض الحقائق صرفة خالصة . محاولة التأثير بحقيقة لا تقبل الشك في صورتها وبالبعد عن كل ما هو صناعي أو اصطناعي . وكان الكاميرا أصبحت (كاميرا خفية) تلتقط كل ما هو خفي وغير ظاهر للعيان.

أمام حقائق هذا التيار كان لابد أن يحدث الخلط في الحقائق من هنا ومن هناك ، مما شكّل جديداً في جهود سينمائية متقدمة . تماماً كما حدث في فيلم (الزنجي الأسود Negro) من إخراج روش.

” استعملت المسيكة Alloy كما في المعادن – وهي الخليط بين معدنين – في السينما . كمزيج للخلط بين الخير والشر ، بما مزجته بين الفيلم الوثائقي Documentary وبين الفيلم الروائي الرئيسي Featured film الأول بالوثائق تزويداً ودعمًا واستناداً إلى الوثائق التاريخية ، والثاني بقسمات الوجه الخاصة ، ليعلم للجمهور بوصفه شيئاً أخذاً فائناً “<sup>٢</sup>

#### A – فرانسوا ريشنباخ FRANCOIS REICHENBACH :

استمراراً لتيار سينما فريتيه في الخروج إلى مختلف الأعراق البشرية ، يعمد ريشنباخ إلى إخراج فيلمه (أمريكي في نظر فرنسي) . فالولايات المتحدة الأمريكية في نظر الأوروبيين – في ذلك الوقت – موضوع خصب وثيمة عليا Topic theme فهي قارة واسعة الأطراف ، بها اختلافات قانونية واقتصادية بين مختلف الولايات بحكم الديمقراطية . شكلت الاختلافات بين مجتمعات هذه الولايات مواد عديدة للفيلم

١) Filmkörkép, op. cit, p. ٤٧

٢) Filmkörkép, Ibid, p. ٤٥

السينمائي فريتيه ، وهذا ما توحى المخرج السينمائي العثور على أسباب لكل هذه المتناقضات أو بعضها.

" أمضى ريشنباخ ثمانية عشر شهراً في الولايات المتحدة الأمريكية لتصوير فيلمه (أمريكي في نظر فرنسي) بعدها استقر متنقلاً لسنة ونصف بين سان فرانسيسكو ونيويورك " <sup>١</sup>

سجل خلال المدتين كل الفروقات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والتاريخية بين القارتين الأوروبية والأمريكية . وعرف وجهين مختلفين كل الاختلاف . وكانت أمريكا بالنسبة له معجزات وعجائب وإضلال وتحريف وانحراف جنسي بصفة خاصة ، ثم صفة .

وقد علّق على زيارته لأمريكا قائلاً :

" شاهدنا ديزني لاند ، وجنة الأطفال ، ومتحف تاريخي غربي ، رجال دهاء واسعي الحيلة يبيعون أصفاد المسجونين على باب اسفاد الألعاب الرياضية .. زرنا مدرسة نسائية لتعليم الجودو ، بل حضرنا دورة مدرسية للاستريبتيز والتعري أمام النظارة ، شاهدنا مؤتمراً للتوائم Twins ، ومواكب وغناء Procession ، ونساء يملسين نادرة أو بغير ملابس على الإطلاق. هذا ما يميز صورة أمريكا " <sup>٢</sup>

بحسب ما حققه ريشنباخ من انطباعات ، ومعلومات وثائقية ، تبدو لنا زيارته للولايات المتحدة الأمريكية ، وللفترة الطويلة نسبياً التي عاصر فيها الأحداث اليومية هناك ، تبدو وكأنها دليل مسافر Traveller's guide . يبين المخرج هذا العالم وسط استغراباته ودهشته هو أيضاً ، بهدف نقل ما أحسه هو من متناقضات وعجائب إلى جماهير الشاشة الأوروبية وغيرها . وطبيعي أن يتواجد مخرجون يتعاملون مع التيار والمنهج على غرار (آنيس فاردا) Agnès Varda ، لوي مال Louis Malle ، إدوارد لانترز Edward Luntz).

### رابعاً : الموجة السينمائية الانجليزية وتيار السينما الحرة

يتضح من دراسة التاريخ البريطاني أن منتصف القرن العشرين كان وثبة رائعة لصالح المجتمع الإنجليزي ، فبعد توفير مستلزمات المواطن آنذاك من تعليم وثقافة واقتصاد من حكومة عمالية رفعت شعار (انعاش الخدمة الاقتصادية المنظمة) ، انبثقت

١) Ibid, P.٩٧

٢) Ibid, P.٩٧.



موجة المخطط في المسرح والسينما عام ١٩٥٦م، وبالعودة إلى ما حققته الصحافة الفنية البريطانية للإعداد نفسياً لهذه الموجة . فلابد من الإشارة إلى دور المجلات الفنية التي ساعدت على القبول الجماهيري لموجة التمرد ، ومن ثم ميلاد (السينما الحرة) في بريطانيا.

" أصدر ليندساي أندرسون Lindsay Anderson . كارل ريس Karel Reisz عام ١٩٤٧م مجلة ( السلسلة السينمائية ) التي لم تستمر طويلاً . إلا أن استمرار إصدار مجلتي (المشهد والصوت Sight And Sound) ، و (نشرة السينما الشهرية Monthly Film Bulletin) قد دفع الشباب الفنانين السينمائيين وهواة السينما إلى جرأة التعرض لأقلام جديدة تنقد المجتمع والأحوال القائمة فيه ، بأفلام قصيرة في البداية على حسابهم الخاص ، حتى ساعد (معهد الفيلم البريطاني British Film

Institute) في مصاريف الإنتاج وعرضها في "National Film Theater" لم تحمل الموجة أية قضايا شخصية ذاتية . فروادها يثقون في حرية الفن ، وفي أهميات شؤون الإنسان ، وفي معنى الشاعر الإنسانية ودلالاتها وعلاماتها .

### الأسس الفكرية لتيار السينما الحرة :

إعلان الحقائق عارية عن الحياة الاجتماعية للطبقات في المجتمع البريطاني ، والكشف عن العلاقات بينها .

إبراز صيغة (العمل) ، وحالة (العَمال) وكثرة عددهم نتيجة ازدهار الثورة الصناعية في القرن العشرين.

تصوير الفقر المدقع Penurious للصناعة الريفية وحياة الملايين من الصناعيين البعيدين عن العاصمة لندن والمدن الكبرى . وكذا التركيز على مشكلاتهم اليومية وأحلامهم في الحياة " وهو ما حققه المخرج الشاب رايس في فيلمه (مساء السبت صباح الأحد) عام ١٩٦١م. المأخوذ عن قصة آلان سيلليتو Alan Sillitoe " ١

نقل صورة واقعية لمستوى معيشة المجتمعات . بتصوير كل يؤس وتعاسة وشقاء مكاناً وزماناً ، وحانات الريف الحقيبة.

وفي صورة مقابلة للبؤس والتعاسة بناسها وعمالها ، تُظهر (السينما الحرة) تمرد المناهضين لهذه الحياة التعسة . لكن تبقى محاولة التجديد حدثاً فردياً بلا أمل .

١) Ibid , p. ١١٤

٢) Ibid , p. ١١٧.

تميز مخرجو تيار السينما الحرة بسمات مميزة اتضحت في علامات أساليبهم الفنية طريقة النظرة إلى الموضوعات ، تشابه المواقف ، التأمل والتفكير والتوقع . وحتى مع اختلاف بعض الخصائص عن بعضها أحياناً ، فإن إشارات وعلامات كانت بمثابة قاسم مشترك أعظم شكّل الرؤيا المحققة لتيار (السينما الحرة) . لقد اشتركوا جميعاً في هدف أسمى هو وضع الحقيقة الإنجليزية على السطح ، بتناول موضوعات اجتماعية بارزة في مجتمعهم ، دون تجميل أو تغيير . والتعرض بالنقد والمبالغة لإظهار المجتمع متبلداً عديم الحس .

وهم يتوجهون إلى الشخصيات السينمائية البسيطة في أفلامهم ، للتذكير بالعمل والعمال والحياة الاجتماعية الرمادية الكثيبة التي يعيشونها . لا يقفون عند حد الحقيقة الخارجية فحسب ؛ بل يدخلون إلى أعماق الوجدان عند أبطالهم . فالبطل عادة ما يكون معتاضاً غاضباً محتتماً بعنف شديد ، متمرداً بلا أمل . ومهملأً خارج الزمن . بفعل عادات قديمة متأصلة في نظام المجتمع .

كل مخرجي السينما الحرة من الصاخبيين المتمردين الذين لم يكتفوا بالثورة على المجتمع الإنجليزي حيث وضعوه على سطح مقصلة النقد ، بل عادوا في أفلامهم إلى العادات والموروثات القديمة ، وإلى كل ما هو عدائي لفنون السينما الإنجليزية ، ولم ييأسوا حتى حققوا ما عرف بموجة السينما الحرة . وقد مرت هذه الموجة بمرحلتين :

في المرحلة الأولى :

أ - عام ١٩٥٣ حقق المخرج ليندساي أندرسون بفيلمه القصير ( أوه .. أرض الأحلام Dream Land ) بدايات شعارات الموجة .

ب- عام ١٩٥٦ أخرج المخرجان كارل ريس ، توني ريتشاردسون فيلم (ماما غير موافقة) عرضا فيه صورة لإحدى نوادي الجاز اللندنية .

ج- عام ١٩٥٦ صور فيلم (كل يوم عدا يوم الكريسماس) مجموعات من المواطنين العاديين في الكوفنت جاردن Covent - Garden حيث يؤكد الفيلم على مسؤولية الفنان تجاه المجتمع .

د- انتقلت عدوى التمرد إلى الحياة المسرحية الإنجليزية ، ففي عام ١٩٥٦م أعلن مسرح البلاط الملكي Royal Court Theater عن عرض مسرحية ( أنظر إلى الماضي في غضب Look back in anger ) لجون أوزبورن John Osborne بإخراج توني ريتشاردسون Tony Richardson . والتي حققت صورة عالية لحجم التمرد الكبير بعرض الحقائق

الاجتماعية بحوار غليظ فظ عبّر عن الجديد الجمهوري في تاريخ الآداب الإنجليزية - قصة ودرامات وروايات - لعرض صورة حقيقية لقلق إنجلترا . وصورة دقيقة لحقيقة وجهها .

تعاون على مهمة النقد والتعريض كل من : " ريتشارد هوجارت Richard Hoggar ، ريتشارد ويليامز Richard Williams في دراساتهم الاجتماعية العديدة ، وفي مجال الدراما والقصة والرواية برزت أعمال جون أوزبورن John Osborne ، شيللا ديلاني Shelagh Delaney ، جون برين John Braine ، ويليس هال Willis Hall ، كيت ووترهاوس Keit Waterhouse ، أرنولد فسكر Arnold Wesker ، جون أردن John Arden ، هارولد پنتر Harold Penter <sup>١</sup> -

وبمعاونة الأدب والسينما ومخرجيها (ريس وريتشاردسون وليندساي) تكوّن الجو الروحي للتمرد في كل أنحاء بريطانيا بحركة اصطلح على تسميتها Angry young man " في المرحلة الثانية :

أ - عام ١٩٥٩ عرض فيلم ( أنظر خلقتك في غضب ) بإخراج توني ريتشاردسون ، وصور ثورة العامل جيمي بورتر وتمرده ، ليس لأسباب مادية تافهة ، ولكن لأسباب اجتماعية صارخة يقف فيها البطل العامل ضد الاغتراب في المجتمع ، وضد المجوز المناقعة بريطانيا ، وضد الجمود والثبات ، والتمرد على كل ما هو وحشية.

ب- عام ١٩٦٠ عرض فيلم (مساء السبت صباح الأحد) بإخراج كارل رايس ، يصور الفيلم حياة العمال وعالمهم في كل أيام الأسبوع السبعة . لا يقف عند تصوير البيئة الرثة التي يعيشون فيها ، لكنه يتجاوز ذلك إلى طريقة معيشتهم وأحاسيسهم وتطلعاتهم وسط هذه المعيشة . ثم يعمد إلى رفع الغطاء عن النفس العمالية البشرية قاسية الفؤاد عديمة الرحمة ، وبلا تجميل.

" اختيار البطل واحد من طبقة العمال المطحونين ؛ رفع ميلاد صوت جديد للفيلم الإنجليزي. لم يرغب السيناريو في إبراز مصير البطل ، بقدر ما سعى إلى إحداث ماثلة ومطابقة بين المصير والموقف المعاصر ليضع المشكلة في القمة أمام مشاهد السينما " <sup>٢</sup>

ج- عام ١٩٦١م قدم توني ريتشاردسون فيلمه (A taste of honey) كاشفاً فيه البؤس بجناحيه ومضمونه الأخلاقي والروحي ، الظاهر والباطن لحياة العمال ، والفيلم دراما

١) Létya Vera, Tony Richardson, Filmkultura, ٤ , ١٩٦٧.

٢) Ibid.

٣) Ibid, Népszabadság, Nov. ٢٨, ١٩٦١.

الكاتبة: سيللا ديلاي. كما " لجأ الإخراج إلى عدة وسائل سينمائية تمثلت في أحاسيس الشخصيات . وإبرار عوالمهم الداخلية الدفينة مما رفع البنية إلى السطح وكل العوامل خضعت لانسجام في وحدة فنية واحدة "

د- في عام ١٩٦٤ قدم المخرج الأمريكي المقيم في إنجلترا جوزيف لوزي Joseph Losey فيلماً ( من أجل الملك ومن أجل الوطن) في ظلال ما بعد الحرب العالمية الثانية وتوقف الطلقات . يطرح لوزي فكره التقدمي من خلال الفيلم . بحرب من نوع آخر استهدف فيها مواجهة كل أصناف الرعب والارتجاف . متعرضاً بالتحليل النفسي لموقع الرهبة في النفس. وما يخلقه من حالات الاشتعزاز الشديد . واضعاً مصادر القلق الإنساني على سطح حياة المجتمع الإنجليزي تلك التي تشير إلى اللإنسانية في شكل قاطع وذلك من خلال " سؤا ن تطرحه الشخصية الرئيسية في الفيلم ( ماذا بوسع الإنسان أن يتحمل بعد ذلك ؟ ) "

تعتمد الإخراج أن تجري كل أحداث الفيلم في بيئة مغلقة محدودة المساحة . يحيا بالضغط النفسية والعصبية . أملاً في الحصول على جحيم دنيوي على الأرض الإنجليزية . ويكشف هذا الجحيم الدنيوي - وبالعنسة الكبيرة Premier Plan - عن الوحش والطين الذي يفرق فيه فيلق من ربع مليون عسكري بين الموت والقائمة والخنرات والفقران . بغية إفاقة الجماهير وإيقاظ وعيها إلى ما حولها من رداءة الحياة. ثم كرساله واضحة إلى كل المردين والمتحمسين لشعار (من أجل الملك ومن أجل الوطن)؛ فالوطن ليس هو الجحيم الدنيوي أو الحياة الحقيقية على أرض بريطانيا. أدى تطور المرحلة الثانية إلى استقطاب عدد من المخرجين خاصة إلى منهج الحركة . وإخراج أفلام تناهض الفكر الاستعلاي.

وشير إلى بعض هؤلاء المخرجين وأفلامهم :

بيتر كاس Peter Kass - أخرج فيلم ( زمن الوثنيين Time of Bagans ) ١٩٦١م  
كن هيو Ken Hughes - أخرج فيلم (عالم سامي لي الصغير Small world of Semmi Lee ) ١٩٦٢م.

ليبدسي أندرسون - أخرج فيلم ( ثمن إنسان Man Price ) ١٩٦٣م . عرض فيه لعالم خال من السعادة الحقيقية . عالم صلب معوق لحركة الإنسان ، مضجر عنيف.

١) Nemes Károly, Egycepp méz, The taste of honey, Munka, Feb. ١٩٦٧

٢) Filmkörkép, op.cit, p.١٧٤.

جوزيف لوسي - أخرج فيلم (حادثة مفاجئ) **Accident** ١٩٦٧. وقد حصل الفيلم على عدة جوائز عالمية ( جائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان السينمائي **Cannes** لعام ١٩٦٧ ، والجائزة الكبرى لسناد السينما في بلجيكا عام ١٩٦٧ ، ثم جائزة اتحاد النقاد السينمائيين العالمي ١٩٦٧ م .

بيتر واتكنز **Peter Watkins** - أخرج فيلم (الامتياز **Privilege**) ١٩٦٨ م ليندساي أندرسون - أخرج فيلم ( إذا .. **If** ) . وكان عنوانه الغريب مفتاحاً لكل تساؤلاته، مضمناً الإجابة فيما يعرضه فيلمه ، والتي تتضمن المضامين الدرامية المنبثقة عن لفظة (إذا .. ) " إذا تغيرت رغباتنا .. إذا تغيرت أفكارنا ومفاهيمنا .. إذا تغير غضبنا ومزاجنا . فهل نصل إلى الحقيقة ؟ " <sup>١</sup>

ويتضح أن ( إذا ) كعنوان لفيلم أندرسون ليست بلا معنى كما قد يُعتقد . وإنما هي رجاء للجماهير الإنجليزية للتوجه نحو الإصلاح الاجتماعي ، وإذا أصلحت الحكومة البريطانية ما يعتل المجتمع من متناقضات يمكن أن تتغير أحاسيس الجماهير نحوها؟ هذا هو السؤال الكبير الذي تطرحه بقوة كاشفة الموجة الإنجليزية (سينما حرة).

### تيار السينما الحرة **FREE CINEMA** :

انبثق تيار السينما الحرة الإنجليزية ، امتداداً لحركة الخطب والتعزود التي نقلها من المسرح إلى السينما توني ريتشاردسون **Tony Richardson** بعد ظهور موجة الغضب على يد جون أوزبورن الكاتب الدرامي الإنجليزي **John Osborne** وإخراج ريتشاردسون لدراما (أنظر إلى الماضي في سخط) **Look back in anger** عام ١٩٥٦ م . وهي دراما نظرية في ثلاثة فصول ، تعالج - في شدة وقسوة - العلاقات الاجتماعية الإنجليزية الجامدة السائدة بين أسرة عمالية ، والكارهة للطبقة الحاكمة .

جاء الفيلم في حركة السينما الحرة كأغنية شعبية **Ballad** حرة في التعبير إلى آخر درجات الحرية السينمائية ، وكمواجهة تكشف ( سينمائياً ) عن التقليد الموروث في المجتمع الإنجليزي . وكاستقبل سينمائي جديد تنتظره البيئة الإنجليزية .

حققت حركة السينما الحرة امتداداً في أفلام تابعة كما تبرز في فيلم (طعم العسل **A taste of honey**) للكاتبة شيللا ديلاني **Shelagh Delaney** ، وفيلم توم جونز **Tom Jones** عن قصة هنري فيلدغ **Henry Fielding** (١٧٥٧ - ١٧٥٤ م) أحد

١) Filmkörkép, Ibid, p. ١٧٧.

كبار المتمردين في تيار القصة الإنجليزية في القرن الثامن عشر الميلادي . والمتأثر بزوال الكلاسيكية الفرنسية في نفس القرن ، وبظهور الأوبرا كوميك الفرنسية Opera Comique من ناحية ، وبتيار الحرية الإنجليزية الذي أنجز في نفس الفترة (أوبرا الشحاذ The Begger's Opera) عام ١٧٢٨م للموسيقى جون جاي John Gay . الأمر الذي أدى الحكومة البريطانية إلى فرض الرقابة على المصنفات الفنية آنذاك واستمرت الرقابة حتى عام ١٩٧١م.

، تكمن أهمية تيار السينما الحرة : في ستينيات القرن العشرين في أنه لم يكتف في التعرض للماضي بتقاليده الاجتماعية، لكنه أضاف - وهو الأهم - محاولات انطلاق سينما جديدة تحمل أفكار التغيير وانتبدل في سلوك المجتمع الإنجليزي وعاداته ، بهدف إقامة ثورة في المجتمع . هذه الثورة شكلت العنصر الأعظم في تيار السينما الحرة. والتي برزت بوضوح في الفيلم الإنجليزي الملون نلكاتب الأيرلندي (ند كيللي Ned Kelly) اسم بطل الفيلم المحارب ضد الانسانية . عبر النقد لداخل البيوت الإنجليزية في صور قصيرة المدى لكنها طويلة التأثير السينمائي . نشر فيلم ند كيللي في ١٩٧٠م مرحلة جديدة في تيار السينما الحرة فاقت مرحلة الستينيات . كما قدمت جديدا في أفلام توني ريتشاردسون تجلت في عناصر كثيرة أهمها عنصر التغيير الصريح الحامل لذرات التركيب البنيوي . بغية دراسة التركيب الداخلي . الأمر الذي اقتضى من المخرج السينمائي تحليلاً هيكلياً عظيماً لشخصية البطل الحامل لاسم الفيلم (ند كيللي) . وهو ما اختلف كثيرا عن أفلامه السابقة . ففي بداية طريقه السينمائي - فيلم (A taste of honey) وغيره ، كانت هناك مطابقة Identification بين أحاسيس المشاهدين للفيلم وبين الحدث السينمائي . بمعنى أن تحرك الكاميرا وسط المشاهد السينمائية كان متناسبا مع العادات والتقاليد الرديئة في المجتمع ، وحيث تظهر الحقائق على الفور جراً، هذا التماثل . إذن ليس هناك طرف ثالث ذو علاقة مهمة في عنصر الحرية السينمائية .

أما الجديد في المرحلة الثانية لتيار السينما الحرة ( التغيير الصريح) . فهو " إن تحركات الكاميرا ظلت موجودة ونافذة لكنها لم تعباً كثيراً بالمطابقة أو التماثل بين كل من أحاسيس المشاهد والحدث السينمائي نفسه ، بل انتهجت المرحلة الثانية إدخال عناصر الإغراب والانسلاخ Alienation بشكل التحويل التركيبي لهذه العناصر لتصبح مختلطة به " Combined and mixed<sup>١</sup>

١) Lakatos András. Filmkultúra Magazine, ٢١٩٧٤, Ballada A Lázadásról, Richardson: Ned Kelly, pp. ٧١-٧٢.

في هذه المرحلة الثانية تبدو الحرية أكثر عمقاً بحكم خطوات التناول السينمائي لها .  
بهدف إبراز طابع اجتماعي عار تماماً.

### خامساً : علم الجمال السينمائي

هو أحد فروع علم الجمال ، وهو فرع حديث في فروع المعرفة ، يبحث في (علم الفيلم) ليستخرج النظريات والقواعد الأساسية التي يقدم عليها فن الشريط السينمائي . وهو ما لم يستقر عليه الرأي بعد داخل الأوساط العلمية والجامعات والأكاديميات.

بدأت هذه النظريات تأخذ شكلها العلمي منذ عام ١٩٠٨م ، ثم اتسعت بعد سنتين في عام ١٩١٠م . وضمن هذه الفترة جرت الأبحاث دفعة واحدة في أكثر من مكان. ففي إيطاليا كانت دراسات كانودو R. Canudo ما بين سنوات ١٩٠٨-١٩١١. وفي ألمانيا صدرت عدة كتب عن الشريط بالصورة العلمية في عام ١٩١٣ على يد الألمان : لانك H. Lenke . هافكر E. Häfker . والتنلون E. Altenlong<sup>١</sup>.

ثم صدر في أمريكا كتاب (فن الفيلم) عام ١٩١٥م من تأليف الشاعر الأمريكي ليندسي V. Lindsay بينما لا يعدم علم الجمال السينمائي جهود الفرنسيين ديلوك L. Delluk وابستين J. Epstein وموسيناك L. Moussinac .

يُرجع الإيطالي كانودو R. Canudo أول استعمال لتعبير (الفن السابع) في فن الشريط السينمائي : إلى البحوث التي بدأت حول مشكلات فن الشريط السينمائي بالتوليف (المونتاج) ، حيث قام العلماء فرتوف D. Vetrov وكوليموف L. Kulesov ، وغيرهم ثم تبعهم بودوفكين V. Pudovkin وايزنشتين S. Eisenstein ، مركزين على علاقة الفيلم بثقافة الإنسان بصفة عامة . كما تعرض أيزنشتين في أبحاثه ومقارناته إلى التوافقات والمفارقات بين فن الشريط السينمائي وبقية الفنون الأخرى<sup>٢</sup>.

وفي عام ١٩٢٦م تظهر أهم الأبحاث في علم الجمال السينمائي على يد الإنجليزي جريرسون J. Grierson متخصصاً في مجال الأفلام التسجيلية . وهو يعتبر الفيلم وسيلة دعاية مهمة للتربية ، ويثق في الأفلام التسجيلية للتعبير عن هذه المهمة والغاية . وفي تطور علم الجمال السينمائي في إيطاليا يبرز اسمان هما : تشياريني L. Chiarini و بربارو U. Barbaro في تأثرهما بالروسي بودوفكين . وبعد الحرب العالمية الثانية يقف

(١) د. كمال الدين عيد . اللغة الأدب والفن (علم الجمال السينمائي) . ص ٢٩٥-٢٩٠.

(٢) نفسه ، ص ٢٠١.

زفاتيني C. Zavattini على رأس المنظرين لموجة الواقعية الجديدة (Neorealism) فهو الذي ربط العلاقة بين الفيلم والمجتمع.

ومما لا شك فيه أن الموجة الفرنسية الجديدة قد ربطت نفسها بالعلم الحديث على يد المؤسس الأول بازين A. Bazin الأب الروحي للحركة الجديدة.

السينما الحقيقة Cinéma Vérité هي أحد تيارات فن الشريط السينمائي . ويعود تاريخ انبثاق التيار إلى عام ١٩٦٠م في فرنسا. ثم امتد إلى كثير من الدول المهتمة بفن الشريط السينمائي في العصر الحديث. أهم انتصار للتيار هو إظهار المشاهد لحياة حقيقية من خلال الكاميرا ، وكأنها تظهر بدون تدخل من المخرج نفسه وذلك بواسطة الصور المتتابعة في الشريط السينمائي. وأشهر مخرجي التيار فيتوريو دو سيكا V. De Sica وماركر Ch. Marker وروجوزين L. Rogosin<sup>١</sup>.

إذن فهؤلاء كلهم لجأوا لتحقيق (السينما الحقيقة) إلى المشاركة الحرة كقانون للوصول إلى تأثير آلة التقاط الصورة على الوجه المحقق لفكرتهم . بغية تحقيق التكوين الفني للخيالة الحديثة. ومع تغير التيارات الأدبية والفنية يتغير حجم الجماليات في القرن العشرين نتيجة ظهور جماليات من نوع آخر تحمل أشكالاً مغايرة للأشكال التي جاء بها بومبارتن . ويظهر هذا النوع الآخر أكثر ما يظهر في ملحميات برتولت بريخت ، وفي الجماليات اللينينية - الماركسية.

يعود بنا تاريخ العلوم History of Sciences إلى فحص الظواهر الجمالية منذ انبثاقها. وهذا الفحص هو الذي يثبت - علمياً - العلاقات القائمة وذات الخاصية الاتصالية Communication بين الجماليات والتاريخ . مثل هذه العلاقات تستطيع الإفصاح - وفي دقة - عن مراحل التطور والازدهار ، أو التراجع أحياناً ، والوقوف بالجماليات في وضعية (محلل كسر) . كنتيجة طبيعية لتغير الأزمان والعصور والمجتمعات والثقافات ، وبروز أنواع وأشكال مختلفة من النزعات والميول والأهداف والأغراض تتعرض للعناية والرعاية أحياناً ، ثم تفقد مثل هذه العناية والعناية أحياناً أخرى.

إن بدايات القرن العشرين قد قدمت رواداً عملوا على الجماليات وفلسفتها . وقد ترك الألمان تاريخاً جالياً آنذاك بجهود كل من ر. زيمرمان R. Zimmermann ، م. شاسلر M. Schasler ، س. هرمان C. Hermann<sup>٢</sup>.

(١) ر. كمال عهد - مقابلة - ص ١٧٣.

(٢) Gvido Aristar u, Il Cinema Italiano Dopoguerra, Italia, ١٩٦٤.



كما ساهم الفرنسيون في صنع التاريخ الجمالي بدخول كوزين: Cousin ، بيكتت Pictet وليفجوي Lévêgue إلى الساحة التاريخية الجديدة. ويظهر الجمالية الماركسية اللينينية ذات المنهج Method الجدلي والتاريخي (المادي) على يد: م. ليفسك M. Lifsic تأثرت التاريخية الجمالية بأفكار كل من كارل ماركس Karl Marx . فريدريك انجلز F. Engels كما بدا في البيان الشيوعي الذي أصدره معاً.

هذه التاريخية الجمالية أفرزت خلال القرن العشرين فروعاً جمالية في عديد من العلوم التي تكونت وفق رؤى عصرية تحمل عناصر الجمال في مضامينها وبين طيات أهدافها ، فعرفنا جماليات الأدب في الشعر والقصة والرواية ، وجماليات فنون الموسيقى وعلومها. وجماليات السينما . وكلها لا تشذ عن المنبع العلمي التاريخي أو تبتعد عن تاريخ العلوم . بمعنى أنها تحمل بالضرورة تاريخ الفلسفة التي نشأ من بين أحضانها علم الجمال .

يلخص الناقد السينمائي وعالم الجمال الإيطالي جيويديو أريستاركو Gwido Aristarco تغير حجم الجماليات في القرن العشرين بظهور الفيلم السينمائي ، وارتباطه بفروع فنية أخرى (الفن التشكيلي على سبيل المثال ) لها قيمها الفنية والتعبيرية. مثل هذا الارتباط قد ذهب بالفيلم إلى شكل خاص مشترك من أشكال التعبير ، بما يمكن أن نطلق عليه فناً معاصراً في طور ما نشأ عن هذا التزاوج بين فن السينما وفنون تعبيرية أخرى ، وبصرف النظر عن تقدم الجماليات السينمائية أو تقهرها. إذ مما لا شك فيه أن هذا المزج والامتزاج Mixture قد حقق نسيجاً جمالياً من خيوط إدراكية - حسية مختلفة الألوان ومتعددة التأثيرات . لكن كيف تم مثل هذا التحقيق ؟ لقد تم نتيجة أسباب ثلاثة جاءت كخاصية أصيلة من خصائص فن الفيلم السينمائي ، وهذه الأسباب هي :

« احتواء» **فيلم** - إلى جانب المضمون الدرامي السينمائي الذي يولف السيناريو ويتضمنه - على نشاطات علمية جمالية صاحبت الإبداع الفني .

« استنطاعة» **فيلم** السينمائي إبراز كل الحقائق المعلومة والمعروفة لدى جماهير نظارته. وفي انتصار مؤكد فرضته الصورة وتنقلاتها . والألوان بحرها. والوضوعات المختلفة كل لحظة في المناظر السينمائية المتلاحقة حول وخلف بعضها بعضاً.

١) Gwido Aristarco, Il Colore nel film, Italia, ١٩٤٩.

«نجلا الفيلم السينمائي في عرض حقائق الطبيعة وحقائق الواقع . وإيجاد الحلول الجديدة والنهيات المقننة لمشكلات الواقع في الحياة.

### بدايات البحث حول جماليات الفيلم السينمائي :

فن الجمال السينمائي هو واحد من فروع علم فلسفة الجماليات . ومنذ منتصف القرن العشرين اتجهت البحوث العلمية في البحث عن شرعية لفظة الجمال ، وكذا مدى الالتزام الذي يمهّد لتطور فن السينما وصناعتها في العصر الحديث التزاماً بالمقاييس والأعراف التي خلفها علم الجمال في الحياة والطبيعة والعمل والأخلاقيات وغيرها.. إن البحث في جماليات الفيلم السينمائي لم يكن له من هدف إلاّ إليّاس صناعة السينما ثوباً عصرياً جديداً يتلاءم مع ما وصل إليه علم النفس وعلم الفلسفة وكذا علوم الاجتماع من تقدم يمس إنسان العصر الحديث. وكان من الطبيعي أن تمتد المناقشات . تتفق وتختلف حول أسس الجماليات . خاصة بعد ظهور التلفزيون ، وخواصه التي قد تتشابه مع الفيلم (في الشاشتين الكبيرة والصغيرة) وقد تختلف أيضاً في الكثير من ناحية جماليات كل منهما.

لقد أثبتت البحوث الفنية في أوروبا أن الجماليات في الفيلم . والجماليات في التلفزيون تتشابه أحياناً بعضها بعضاً ، كما أنها تختلف أحياناً أخرى ( التشابه في الحالة الأولى تؤكد الصورة الصوتية المتحركة ) ، (الاختلاف في الحالة الثانية تقني آلي في حجم الشاشة وفي حجم الصورة ، إضافة إلى فروق مهمة في النقل التلفزيوني لمسرحية من قاعة المسرح حيث تختفي بعض الأماكن أو الشخصيات من الصورة نتيجة تغير زوايا التصوير والمسافات واللقطات والعدسات المختلفة ) وهو ما يغير من التأثير لا محالة عند مشاهد التلفزيون ، عنه في المسرح الذي يرى كل شيء أمامه واضحاً على بؤرة عين واسعة متسعة تلاحظ خشبة المسرح والكواليس . وهو ما يدل على اختلاف كبير ومهم في الاستقبال الجمالي . ويكشف عن اختلافات على قدر كبير بالنسبة للمشاهد الذي يحضر إلى دار السينما لمشاهدة فيلم من الأفلام السينمائية .

كان من الطبيعي أن يتأخر ظهور جماليات الفيلم السينمائي عن بداية تاريخ الفيلم عالمياً ، إلا أن توسّع الإنتاج السينمائي عالمياً وتوفر الجهود البحثية في فن السينما . ثم إنشاء مراكز العلوم السينمائية ومتاحف أرشيفاتها في الدول الأوروبية عامة .

١) Ibid.

قد ساعد على الاتجاه للبحث في الجماليات السينمائية. أضف إلى ذلك تطور النقد السينمائي ، وظهور موجات سينما جديدة في إيطاليا . ثم في فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية وبولندا ، وميلاد علماء جمال سينمائيين يحللون ويربطون بين السينما من ناحية والأسس الجمالية من ناحية أخرى . كل هذه الجهود قد قدمت طرقاً معبدة وحديثة لدخول علم الجمال إلى فن صناعة السينما. الأمر الذي أفرز عدداً من المؤلفات العالمية التي تحمل عنوان (فن جماليات السينما) وما شابهها . ومع كل ما تقدم وظهر على السطح العالمي من جهود ودراسات . فإننا لا تزال نعتقد أن فن السينما في حاجة إلى مزيد من الدراسات الجمالية التي تربط بين فلسفتها وفن الفيلم السينمائي.

إن المحلل لموقف الفيلم السينمائي منذ ظهوره كأول شريط في العالم حين قدمه الأخوان (لوميير Lumière) ليلة ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ في أحد أسواق فرنسا . ثم تطوره كصور متحركة . ثم كشريط صامت ، ثم بالحوار فالأصوات . يدرك أن هذا الفن لم يصل بعد إلى درجة الاكتمال. ويحلم بأن عصر التقنية التي نعيشها الآن في مستهل بدايات القرن الحادي والعشرين إنما ستقلق الفيلم نقلاً وقفزات نوعية جريئة ، حينما تجد البحوث الجمالية في الحقل السينمائي.

لذلك فإن الجمالية في السينما لا يزال أمامها طريق طويل لتحقيق الفلسفة الجمالية عند المشاهد السينمائي . لكن فحوص الحد الأدنى لجماليات فن السينما يشير إلى الصورة المتحركة ، وإلى الفانوس السحري الماكس Lantern ، وإلى التأثيرات الصوتية للحوار أو السيناريو Scenario ، وإلى أهمية اللون وتأثيره في العصر الحديث.

إن هذه الجماليات - قدر ما وسعها من جهد - تجعل الفيلم يقف على رأس فنون التكثيف Intensive لأنها كجماليات - وعبر التكثيف المشار إليه - تولد الخبرة والمغامرة ، وتبعث الإحساس بهما لدى المشاهد السينمائي، وفي مباشرة سريعة قوامها اللحظة العابرة المرتكزة على عنصر الإيهام Illusion . وهو نفس الإيهام الذي ظهر في المسرح ، لكن فيه يصبح أعظم اكتمالاً وأوسع مدى على المنطوق الجمالي، على اعتبار تعامل المسرح مع ممثلين حقيقيين يظهرون كل ليلة على خشبة المسرح ، وتراهم الجماهير رؤى العين . وليس من خلال صورة على الشاشة السينمائية ، فتقتنع أكثر بأحاسيسهم وانفعالاتهم ؛ التي ما هي إلا التعبير الجمالي نفسه ، لما يحمله التعبير من أصوات ونبيضات وأنفاس وحياة.

## توالد العناصر الجمالية في الفيلم :

" تتوالد العناصر الجمالية في فن الفيلم من طبيعة الفن نفسه . ومن ثم نتيجة الأدوات والآليات والتقنيات الحديثة التي أتى بها فن الفيلم .. ففي المشهد السينمائي الواحد يتغير البعد - ونعني به رقعة المساحة بين الصورة والمشاهد - ومعها يتغير حجم اللقطة . وما نعتبره تفصيلاً أو تفصيلاً للصورة العامة **Total** . كما أننا نلاحظ أيضاً عند فن الفيلم أن الصور المتتابعة والمتلاحقة الواحدة تلو الأخرى تختلف في وضعيتها هي الأخرى بإمكانة زوايا متعددة. أضف إلى ذلك فعل (التوليف) أو المونتاج وهي عملية لصق الصورة ، الواحدة تلو الأخرى كالسيفساء . وهي العملية التي تعيد الصور المنفردة الصغيرة جداً إلى صورة جديدة أخرى . هي صورة المشهد السينمائي بأكمله"<sup>١</sup>

لم تظهر جماليات الفيلم السينمائي إلا بعد مرور وقت غير قصير تبعاً ليلاد الصورة المتحركة الأولى عند الأخوين لوميير. ولم تكن الجماليات وقت ظهورها أكثر من أفكار غير محددة تماماً. وبتقدم السينما العالمية ومرورها في دورات وتيارات فقد سمح ذلك للجماليات بالظهور ومن ثم التأثير . والتطور والازدهار بعد ذلك. وهو ما يسجله عقد العشرينات من القرن الماضي.

## الدراسات النظرية حول جماليات الفيلم السينمائي :

انبثقت موجة الكتابات من مقالات ودراسات عن ظاهرة الجمالية في أفلام السينما الأوروبية ، وشملت آراء فلاسفة ومخرجين وكتّاب سيناريو ، وتجمعت في جلسات ومناظرات عامة بين الجماهير المولعة آنذاك بفن الفيلم السينمائي. ونعرض هنا لأهم المقالات والدراسات التي ظهرت واعتدنت بسفة خاصة بالجوانب الجمالية للفيلم السينمائي<sup>٢</sup> :

« في فرنسا بدءاً من عام ١٩١١م ، صدرت دراسات الإيطالي المقيم بباريس: ر.كانودو R.Canudo

« في بولندا بدءاً من عام ١٩١٣م ، صدرت دراسات البولندي ك. إيرزيكوفسكي K.Irzykowski .

(ولم يتوفر الانتشار الكامل والواسع لهذين النوعين من الدراسات الجمالية نتيجة اللغات التي استعملت في النشر)

(١) ر. كمال صيد . جماليات الصور . مطبعة . ص ٩٢

٢ Kispéter Mikl / A Gyözelmes Film, A Királyi Magyar Egyetemi Nyomda. pp.١٣٦-١٤٠

« صدر عدد من الكتب التي قامت على توسيع قاعدة النشر لجماليات السينما صدرت في ألمانيا من تأليف :

أ - هـ. لانكا H. Lenke

ب- هـ. هافكر H. Häfker

ج- إ. ألتنلوه E. Altenloh

وكلها صدرت في عام ١٩١٣ م .

« صدر كتاب الشاعر الأمريكي ف. لندساي V. Lindsay بعنوان : (فن الفيلم The Art Of Film) الذي صدر عام ١٩١٥ م.

« انطلقت مقالات عن جماليات السينما خاصة في فرنسا بأقلام مخرجين وكتاب ونقاد وصحفيين نشروا الثقافة الجمالية في الفيلم . وأهم هؤلاء ل. ديوك L.Delluc . ل. موسيناك L.Moussinac . ج. دولاك G.Dulac . ج. أبستين J.Epstein .

« في عام ١٩١٧ م تظهر في فرنسا سلسلة متتابعة من المقالات تحمل عنوان (فن الفيلم السينمائي) . وهي السلسلة التي حملت على عاتقها نشر فلسفة جماليات الفنون - خاصة فن السينما - بين الجماهير الفرنسية والأوروبية . وذلك بإلقائها الضوء على الفكر الجمالي ، وطرق الكشف عنه في فن صناعة السينما ، ووسائل التحقيق .

### الجمالية وحركة التطور السينمائي :

ارتقت الجمالية السينمائية مع حركات التطور السينمائي وتياراتها الجديدة . استطاعت التيارات التجديدية وحركات تطور تاريخ الفيلم أن تستوعب أسس علم الجمال السينمائي ، وتقديمه تطبيقاً عملياً في الأفلام التي حملت بذور هذه الحركات . بما قدمته من لغة سينمائية جميلة وسط كوادرات فيلمية منتقاة ، دون الإخلال بالموضوع أو القصة الأدبية السينمائية. وقد أضافت هذه التطبيقات رؤى جديدة للخطاب السينمائي ميزته عن سابقتها من الأفلام عبر تاريخ الفن السابع . وهو ما سجله الطليعي الإيطالي (ر. كانودو) في (البيان الرسمي للأهداف والدوافع ووجهات النظر الطليعية السينمائية) . وحققه المخرجون السينمائيون عملياً لموجة الطليعية السينمائية ، وأبرزهم الألماني هـ. ريختر H.Richter والمجري موهوى نوج لاسلو M.N. László . سعى كل منهما إلى أن يتوفر الإخراج على إبراز طليعية الفكر السينمائي في الشريط ، تركيزاً على لحظات التعبير السينمائي وفقاً لوسائله وآلياته . إضافة إلى تصوير العصرية Modernism كبيان جديد يستعين بالفنون التشكيلية على اختلاف أنواعها ومدارسها ومذاهبها ، وقد

انتمى إلى هذا التيار الطليعي السينمائي التشكيلي عديد من المخرجين السوفيت المهتمين بالجماليات (كوليسوف Kulesov، دزيجا فetrov، ايزنشتين Eisenstein، بودوفكين Pudovkin، كوزنيسيف Kozincev).

كان الهم الأول في الطليعية الجمالية هو كيفية نقل الواقع بالصورة ليصير فناً سينمائياً؛ خاصة وأن السينما الفرنسية كانت تعتمد وقتها إلى نقل المسرحية إلى فيلم سينمائي بتصوير المسرحية من على الخشبة. لكن ذلك لم يكن كافياً بطبيعة الحال ليحقق فكرة الطليعية السينمائية الجمالية، إلى أن توصل إسينمائيون إلى المونتاج.

توصل الأمريكي د. و. جريفيث D.W. Griffith إلى الأساس النظري الذي بنى عليه نظرية (مونتاج الفيلم)، وتبعه السوفيت بعد ذلك بجهود أفسحت لنظرية المونتاج مجالاً واسعاً لاستعماله وتطبيقه. إذ يرى دزيجا فetrov أن الفيلم أو كل الشريط السينمائي يأجمعه هو وثيقة Document لحقائق جيدة، لكنها في حاجة إلى عملية المونتاج لتقطيع وحداتها وجزئياتها؛ ثم إعادةتها من جديد، ليحمل هذا الجديد (الفني) - الملصق بعضه بعضاً - القطع المختارة من الحياة ومن الواقع (بعد تحوله إلى شكل من أشكال الفن). ويتبلور هذا الشكل في بعض النقاط والمراحل الآتية:

حيث تتعرض الصور المتلاحقة في الفيلم إلى عملية المونتاج Montage. ضمن التوافق الزمني الحدثي، يثري كل عنصر منهما العنصر الآخر ليتولد نوع من الانسجام والتوافق Harmony الذي تنبثق عنه ظلال جمالية وخطوط رفيعة حسياً، إضافة إلى تعميق الفهم والإدراك.

هذا الانسجام - السابق الإشارة إليه - يؤدي أيضاً إلى علاقة تعديل وتكيف Modification بين كل من التوافق الزمني الحدثي وتصميم أماكن الأحداث السينمائية. ويظهر مثل هذا التكيف في مساعدة الصور المتلاحقة خلف بعضها على تحديد الحوار، وعلى التفسير Interpretation إذ يصبح الانسجام في هذه الحالة كالترجم بين متحدثين بلغتين مختلفتين، وكذلك يعمل على الشرح والتعليل هادفاً إلى التفاهم وإزالة الخلاف، حتى الوصول إلى نقطة النزوة، وهي الإقرار والرضى والتصديق من الجماهير للمشاهدة Acceptation.

## في جماليات السينما الروسية – السوفيتية :

في نهايات عشرينيات القرن العشرين اجتهد كل من أيزنشتين، بودوفكين في إبراز قيم جمالية سينمائية في الأفلام التي أخرجها ، فاشتغل كل منهما طويلاً على نظرية المونتاج .

بحث أيزنشتين خاصة في العلاقة بين ثقافة الإنسان وما يحيط به من حياة وبيئة وتصرفات . بعد ميلاد الفيلم الناطق وفي عام ١٩٢٨م أصدر بودوفكين وألكسندروف منهجاً للسينما يحيي الفيلم الناطق ورواده ويوضحان الجديد الناشئ في جماليات السينما بظهور الصوت إلى جانب الصورة. محققاً لجماليات أكثر تأثيراً وأعظم راحة لاستقبال الفيلم السينمائي . وقد نهج مخرجون روس – سوفيت نهج الجماليات الجديدة ساعد على اتساع قاعدتها وانتشارها (دوفشنكو Dovzsenko ، يوتكافيتش Jutkevics . روم Romm) .

## في جماليات السينما الإنجليزية :

في فترة العقد الثالث من القرن العشرين نفسها عمل المخرج الإنجليزي ج. جريرسون J. Grrison منذ عام ١٩٢٦م في الفيلم الوثائقي Documentary Film . مدعماً أفكاره ببعض الدراسات النظرية التي تحدد ماهية الفيلم الوثائقي كأداة للتربية ، والدعاية للديمقراطية.

## تطور الجماليات السينمائية عبر حقب تاريخية :

بدخول أعوام الثلاثينيات تبدأ لمسات الجمال تدخل إلى نسج الفيلم السينمائي الأوروبي ، حتى أصبحت (جماليات السينما) تياراً له معاله الواضحة . يعود الفضل في استعمال الجماليات وانتشارها إلى أيزنشتين ، وإلى التصميم على العمل بقواعدها وفلسفاتها حتى العقد الأخير من عمره ما بين سنوات ١٩٣٨-١٩٤٨م .

## في الواقعية الجديدة (الإيطالية) NEOREALISM :

تظهر عناصر الجمالية في تيار الواقعية الإيطالية الجديدة على يد المخرج الإيطالي زافاتيني Zavattini – وهو نفسه كاتب لسيناريوهات الأفلام الإيطالية – في إبراز العناصر الجمالية المشار إليها عبر علاقة الفيلم بالمجتمع ، ثم عبر وجهات نظر نماذج الشخصيات التي تمثل الفيلم وموضوعه .

## الموجة الفرنسية الجديدة :

انبثقت في خمسينيات القرن العشرين في فرنسا . ارتبطت الموجة ارتباطاً وثيقاً بجماليات السينما . وقامت مناقشات فكرية وفلسفية حول مدى تثبيت هذه الجماليات في أفلام السينما الفرنسية . ، وقد جدد لها رواجاً في بقية دول القارة الأوروبية . تأثيراً وتأسيدياً . كان أ. بازين A. Bazin أكبر المنظرين السينمائيين الجماليين بلا منازع حين قدّم فيلماً اجتماعياً نقدياً لموجة الفيلم الأمريكي آنذاك . تبعه أورسون ويلز O.Weeles في السينما الإنجليزية ، وفيلر W.Wyler . في السينما الألمانية . وضمن اهتمام بالغ أيضاً بالجماليات .

## البحوث الجمالية في سينما القرن العشرين :

انخفضت بحوث الجماليات السينمائية بعد أن زاد الجانب العملي والتطبيقي لها في الأفلام الأوروبية . واتجهت جهود النظرين إلى ما أطلق عليه (سينما تحت الأرض) Underground Cinema . والتي جاءت كموجة تحمل الاعتراضات وشجب نظم الحكم وضجر المجتمعات الغربية . بعد فترة طويلة على انقضاء الحرب العالمية الثانية . حتى تفجرت تيارات الفيلم العلاماتي Semiotic Film Movement . والتي أتت بجماليات خاصة : لم تستقر على حال أو منهج تطبيقي حتى يومنا هذا . رغم الاعتراف بها كموجة من موجات التقدم السينمائي ، وروادها : ج. ميري J.Mitry . س. مترز C.Metz ، ي. إكو U.Eco ، س. وورث S.Worth . إ. جاروني E.Garroni . ف. إيفانوف V.Ivanov . د. سيجال D.Szegal .

## سادساً : فن المونتاج

## التوليف (الجمع والوصل) MONTAGE :

أصل الكلمة بالفرنسية Montage . والمونتاج عملية فنية مستعملة في فن الشريط السينمائي . وخاصيته أنه مخلوط من مواد مختلفة بنسب معينة . وذلك باستعمال الصور المختلفة في الشريط السينمائي الواحد واصلاً الأحداث والأماكن ، وربطاً إياها بالزمن العقلي (على خلاف زمن التصوير الفعلي) . وهو على ذلك يدخل في مرحلتين . المرحلة الأولى هي القطع ثم إعادة اللصق أو الوصل من جديد . والمرحلة الثانية هي مضامين وسائل التعبير الفني الخاصة الناتجة عن عمليتي القطع واللصق .



أول المنظرين للمونتاج ومضامينه هو الأمريكي جريفيث D. W. Griffith وأول المشتغلين به الروسيان أيزنشتين وبودوفكين .

قدم فيلم جريفيث مونتاجاً موازياً وآخر مترياً ( أي متتابع ) كدليل على علميته في فن المونتاج. كما أضاف السوفييت نظريات في المونتاج أسوة بما قدموه للفيلم الصامت غير الناطق. مبتدعين وحدات المونتاج الكبيرة : والمونتاج الجذاب ، والمونتاج المتري ( المتتابع ) السوفييتي ، والمونتاج الإيقاعي ، والمونتاج الراقي ( الفكري ) والمونتاج ( الرقمي ) الحديث باستخدام الكمبيوتر.

ودار النقاش - ولا يزال يدور - دائماً حول عملية المونتاج بالنسبة للشريط السينمائي ، وتعرضت البحوث العلمية الحديثة له كعامل تطوير في حياة الشريط السينمائي. ويظهر الشريط السينمائي الناطق ( المتكلم ) وبمصاحبة الصوت الجديد للصورة لعب المونتاج دوراً فعالاً . نتيجة لما أحدثته التقنية العصرية ؛ في محافظتها على العلاقة الجديدة التي نشأت بين الصورة والصوت. وأدى هذا التطور - خاصة بعد الحرب العالمية الثانية - إلى إثراء وسائل التعبير السينمائي ، كما أدى في الوقت نفسه إلى تضيق الخناق على عملية المونتاج نفسه. والأمثلة على تفهقر المونتاج تتضح في الأفلام الشعبية عند المخرج الإيطالي أنتونيوني M. Antonioni. وسبب هذا التحرك التفهقري يعود إلى التحرك الجديد والسريع وبمختلف مقاسات العدسات ، مما عطل كثيراً من أهمية المونتاج وفعاليتها. إن أهمية المونتاج تكمن في قدرته على أن يكون أحد الوسائل المهمة في تحديد مولد الإيقاع الفني للشريط ، بحكم الطول والقصر في اللقطة الواحدة، وبحكم السرعة والبطء في التغيير من الصورة وإليها. إن وحدة الزمان ووحدة المكان تتحقق كل منهما في الفيلم عن طريق المونتاج لتستخرج زمن الفيلم وأمكنته في وحدة واحدة متناسقة بعيدة عن الاضطراب.

يُستعمل تعبير ( المونتاج ) في الآداب أيضاً ، عندما يلجأ الكاتب إلى المشاهد القصيرة ، متغيرة الأماكن التي تشبه الجمع والوصل في فن الشريط لقصر المشاهد والأحداث فيها ، أو كما في نوع التزامنية Synchronization ( وهي طريقة في سرد الأحداث التي تقع في أماكن مختلفة في زمن واحد). كما نرى الجمع والوصل - إلى جانب ذلك - في بعض الأعمال الأدبية الحديثة والمعاصرة.

والجمع التكويني وهو أحد وسائل التعبير المهمة في الفن التشكيلي بعد الحرب العالمية الأولى جاء على يد جروس G.Gros ماسيريل F.Masereel إلا أن التقنية في جمع المادة ترتبط باسم الفنانين بابلو بيكاسو Pablo Picasso : جورج براك George Braque .

التوليف<sup>١</sup> إذن هو عملية فنية وحرفية في وقت واحد ، تقوم أساساً على عمليتي القطع واللصق وتركيب اللقطات في السياق الطبيعي ليطابق السرد القلمي أو التقطيع الفني . الذي وضعه المخرج مع المؤلف في معظم الأحيان . والواقع أن المؤلف والمخرج والمؤلف (المونتير) ، هم الثالث الرئيسي ، الذي يساهم في حرفة واحدة ، وهي حرفة عرض القصة أو الفكرة ، بأسلوب الصور المتحركة والصوت . ويحتاج المؤلف (المونتير) إلى إحساس برهف ودقة ونظام . وهدوء وصبر ، لأن عمله شاق ومهم . ويمر في عدة خطوات مثل تحديد اللقطات المختارة التي استقر عليها الرأي - استبعاد اللقطات غير المرغوب فيها - تزامن الصوت مع الصورة - الاستغناء عن لوحة الأرقام في بداية اللقطة ، وكلمة المخرج في نهايتها - استكمال كل ما هو ناقص في الصورة أو الصوت - تحضير الموسيقى وتجهيز المؤثرات الصوتية . تجري هذه العمليات في الفيلم الموجب Positive ثم تطبق على الفيلم السالب Negative بكل دقة .

والكلمة الشائعة في الاستديوهات هي "المونتاج" المأخوذة من الفرنسية ، وهي تعني التجميع والتحديد والتركيب والتنسيق والقطع واللصق وسلاسة السياق وترابط المتتابع في وقت واحد .

قال المخرج والأديب السينمائي الروسي فيسيفولود بودفكين V. Pudovkin (١٨٩٣-١٩٥٣) في أوائل الثلاثينيات قوله المأثور : " إن التوليف هو الأساس الفني للفيلم" وقد شاع هذا القول حتى أن كثيراً من المخرجين ، كانوا ينسبون سقوط أفلامهم إلى التوليف الرديء ، وهذا صحيح بالنسبة للصورة الصامتة ، أما الصورة الناطقة التي تجمع بين الحوار والموسيقى والمؤثرات ، فلا يمكن أن ينطبق عليها هذا القول . لأن المؤلف (التوليف) لا يملك حرية التصرف ، كما كان يملكها أيام السينما الصامتة ، لأنه

(١) أحمد كامل مرسي . د . مجدي وهبة ، معجم الفن السينمائي (مادة التوليف MONTAGE) ١٩٨٩ ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٠ ، ص ٩٢ - ٩٣ .

مقيّد بالنص أو التقطيع الفني من ناحية وبرغبة المخرج وتعليماته من ناحية أخرى، وبالحوار قبل هذا وذلك.

### خلفيات ما قبل المونتاج عند ايزنشتين :

" شاهد ايزنشتين كثيراً من الأفلام في باريس . كانت أفلاماً قصيرة ، وسط المتاجر الكبرى وكذا زيارات لمتحف اللوفر Louvre في باريس مع شرائه للكتب العديدة ، والانكباب على قراءتها (أعمال إميل زولا Emile Zola ، فكتور هوجو Victor Hugo ، تشارلز ديكنز Charles Dickens . وحياته لرسمات شتي ، إلى جانب المشاهدات المسرحية الكثيرة) بعد خمس سنوات من انتظار العرض المسرحي للشاعر والروائي الروسي ميخائيل لارمنتوف Mikhaïl Lermontov (١٨١٤-١٨٤١م) - ألح شعراء الرومانتيكية في روسيا - تُعرض مسرحية (حفلة تنكرية) بإخراج فسوفولد مايرهولد Vszevolod Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠م) . يحضر ايزنشتين العرض الأول الذي انتظره طويلاً. فاشترى تذكرة في مقدمة صفوف المسرح. وكان مدخل المسرح غير مضاء البتة ، بينما المسرح من الداخل يغوص في إضاءة مبهرة عالية . في بداية العرض لم يظفوا أنوار الصالة، وكان ذلك جديداً على ايزنشتين " " لأن فيه طريقة جديدة مبتكرة في تنويع الرؤية المتأمل .

### الفن والثورة والتوصل إلى المونتاج السينمائي :

كتب ايزنشتين في مذكراته : " لو لم تكن الثورة لما صبرت على التقاليد والعرف والنواميس ... فتورة أكتوبر هي التي منحتني فرص الحياة والعيش .. فهي التي صنعت الفن بأفعالها " ، وهو تعبير مهم يحيلنا إلى تغيير طريقة المونتاج بوصفه معادلاً موضوعياً Objective Correlative لتغير فكر الثورة البلشفية .

" عندما أتم ايزنشتين سن العشرين كان يعرف الكثير من المسرح ، ومن الكتاب ، ومن بيت أمه ، وبيت أبيه في ريجا Riga وكل ما حقق له نجاحاً في ستينيات القرن فيما بعد .. فعند انتقاله إلى بتروجراد Petrograd اكتملت صورة الفنون عنده . فقد عمل

(٥) مخرج مسرحي وسينمائي روسي شهير ، وهو أحد رواد المدرسة النقادية الشكلانية العالية التي انطلقت من روسيا ثم من براغ .

١) Viktor Slovskij, Eizenstein ١٩٧٧. Hungarian Translation . by Soproni András, ١٩٧٧, pp.

٥٨-٥٩.

٢) Ibid, p. ١٢

ليل نهار في أصول الفن . وفي المعمار : خاصة في المعمار المسرحي كان كل ذلك بتأثير من الثورة البلشفية . وعبر من خلال ذلك كله إلى فن المونتاج " ولأيزنشتين أفكاره في المسرح التي أسهمت في عمله السينمائي . فلقد تعرض فكره للإضاءة المسرحية . ولارتفاعات فوق خشبة المسرح من سلالم وعتبات . حيث يذكر : " في المسرح لا بد من الأخذ بعين الاعتبار أن لكل مسرحية خشبة مسرح خاصة بها ، بل أقول إن لكل مسرحية مسرحها الخاص بها " كما أن " على كل عرض مسرحي . وكل مسرحية أن تتفكر مسرحها الخاص بها " .<sup>١</sup>

إن التوصل إلى المونتاج السينمائي عملية قائمة على الحساسية والخبرة في علم التوافقات وفي الربط بين متنافرات ربطاً (هارمونيياً) لذلك فقد " وضع أيزنشتين عملية المونتاج في أفلامه في مقدمة الأولويات . موجهاً المحور إلى اللحظات التي تسبق التصوير . ثم إلى التضاد ، فألى توحيد هذه العناصر Combination " .<sup>٢</sup>

ليو كوليسوف مكتشف تأثيرات المونتاج LEV KULESOV :

في عام ١٩٢٢م . وبعد عديد من التجارب يكتشف كوليسوف فلسفة المونتاج السينمائي والمعروف باسمه حتى اليوم Kulesov Effect .

كتب كوليسوف الفكر المونتاجي في الفيلم السينمائي . وتحدد فلسفة المونتاج عنده في لحظات التضارب والتصادم والتعارض Clash .. أي عندما يصطدم الجانب السمعي Audio مع الجانب البصري Visual . فعندها تتولد أفكار ورؤى ومعان جديدة بطريقة بوليفونية Polyphonic ، بمعنى أنها تحتوي على أصوات متفرعة ونغمات متفرعة أيضاً.

درس أيزنشتين نظرية كوليسوف في المونتاج طويلاً متعرضاً بالتفسير للحظات التضارب والتصادم خاصة . حتى وضع يده - في المونتاج - على العلاقات التبادلية فيه للحصول على تبادل الامتيازات الخاصة . بين كل من الجانبين السمعي والبصري . وهو ما أرسله في خطاب إلى كوليسوف ذاكرًا فيه :

١) Ibid, p. ٧٧

٢) Ibid, P. ٧٦

٣) Ibid, P. ٧٧

٤) Ibid, P. ١٧٣

" إن الفن عادة ما يسير في خط لولبي حلزوني لكنه مثير ومخصب ، وهو يتقدم نحو الإثمار والإخصاب حين يعثر على واقع رأسي أو وضع عمودي . فيكون تقدماً يبعد عن التشتت والتبديد. ومع ذلك فهو يُغير في الكثير من الأشياء " <sup>١</sup>

كانت أول اهتمامات أيزنشتين اكتشاف ما أطلق عليه في عالم السينما ( المونتاج الساحر الجذاب **The attractive montage** ) عمل ايزنشتين في هذا الابتكار الفاتن من المونتاج إلى إيجاد علاقة حميمية بين مكعبات الفيلم الصغيرة لتوليد تأثير حمسي دون أن يحدث هذا التأثير تغيرات عند المشاهد السينمائي . حتى تكون النتيجة المثالية من فكرة المونتاج عنده هي : الوصول إلى درجة عليا من درجات المصادقة والمرافقة والاتحاد **Association** . ولتظهر هذه المصادقة كشيء مترابط في الذاكرة أو الخيال مع شخص أو شيء آخر .. شيء يحمل في جعبته ومضمونه المونتاجي المعنى **Intelligence** . وكان من الطبيعي أن يبدأ أيزنشتين في تحميل الباروديا **Parody** أو الأثر الأدبي كل فلسفته هذه في عملية المونتاج الجذاب . وهو ما حققه تماماً في فيلميه الأولين (إضراب ، المدرعة باتيومكين) .

" لم يعمل أيزنشتين وحده في إنجاز المدرعة باتيومكين أو تحقيق فكرة المونتاج الفاتن . ساعده جريجوري الكساندروف **Gregory Alexandrov** - الذي عرف خصائص الشريط السينمائي ، إلى جانب (بليوه **Blioh**) مدير الإنتاج ، وعديد ممن ولعوا بفكر أيزنشتين في المونتاج الساحر " <sup>٢</sup>

### تطور المونتاج مستقبلاً عند أيزنشتين :

لم يقف أيزنشتين عندما اكتشف عالم المونتاج الساحر . فأضاف إلى نظريته المونتاجية فكراً تجديدياً للمونتاج ، وإلى ما قدمه سابقه كوليسوف في عالم المونتاج . وفي البحث عن الجديد ، كان الكشف والبوح اللهم المقصود . وكان التحول عما جاء في صلب نظريته للمونتاج منذ بداية الطريق.

فلا تضادات أو صدامات ، ولا ابتعاد عن الترابط والوصلية **Linkage** ، ولكن بوضع أعمق عناصر الفهم بين الفن والحقيقة ، وإعلانها في مباشرة أمام المشاهد السينمائي.

١) Ibid, P. ١٣٦

٢) Ibid, p. ١٤١

أمام هذه القفزة الفنية في الفكر السينمائي كان لابد وأن تتغير طرق عرض الحقائق وأساليب تحليلها في الفيلم السينمائي . وكما يذكر أيزنشتين نفسه عن التطور الجديد " يحدد المونتاج عند من يفهم في صناعته أقوى وسيلة للأجزاء التي تتركب منها الصورة السينمائية لتضفي عليها مادة وشكلاً من أشكال الكساء " <sup>١</sup>

وضمن خطوات تطوير عملية المونتاج الروسي . تغيرت أفكار أيزنشتين مرات ومرات . لم يرض بما حققه طامعاً في مزيد من التطور للمونتاج ودوره المهم في حياة الفيلم . فحقق انجازات في بعض من أفلامه بما أطلق عليه اسم (المونتاج الجذاب **Attractable montage**) الذي يعمل مع الشريط على توليد السحر والجاذبية ، كما ابتكر (وحدات المونتاج الكبيرة) وفيها تعمل وضعية الصور بعضها بعضاً على استمرار علاقة الترافق والاتحاد بين الصور . وكذا للحفاظ على تداعي المعاني والخطاطر والأفكار.

ثم سار أيزنشتين بعدها إلى التجريب فيما أطلق عليه (المونتاج السمعي البصري **Audio-visual montage**) .

من الطبيعي وسط هذه الطرق المتعددة لإثبات جماليات المونتاج أن تتولد عنها أنواع مترية تحدد طرقاً معينة للقياس تحمل كل منها نظاماً مختلفاً . لكنه يصبح مميزاً لأسلوب القياس ذاته . إضافة إلى ميلاد أنواع مونتاجية أخرى تُعنى بعناصر مهمة . مثل الإيقاع **Rhythm** . والتشديد والتوكيد **Emphasis** على كلمة أو حوار أو مقطع أو صورة سينمائية ، ساعد ميلادها على وصول عملية المونتاج - أي كان نوعها أو أسلوبها - إلى مشارف صورة المونتاج الذكي **Intellectual Montage** المتميز بالعاملين : الفكري والعقلي ، والنابع من العقل لا من العاطفة أو الخبرة . والنهيمك لحظة عمل المونتاج في نشاطات تتطلب تفعيل العقل على نحو إبداعي . وهذا النوع الراقى والأمثل في عملية المونتاج أطلق عليه تعبيري (المونتاج التعبيري) **Expressive Montage** ، أي المعبر عن تلاحم الصور واتحادها ، وفي استمرارية واتصال لا ينقطع يمنح تأثيراً رائعاً للأفكار والموضوع السينمائي ، بفضل جماليات خاصة يتعامل معها ويرعاها دون إبطاء أو تفريط .

١) Ibid, p. ١٨٨

لم يكن اهتمام أيزنشتين بجماليات المونتاج نابعاً من اعتباره عملية المونتاج مجرد أداة تعبير ، لأنه كان يرى في عملية المونتاج قناة إبداع فنية للفيلم من خلال التعامل معها على أساس من الابتكار و!تعبيرية.

وفي تاريخية المونتاج نعرف ما يسمى بـ (المونتاج الروسي) **Russian Montage** الذي بدأ قديماً وسط الفيلم الصامت محدداً خواص وخصائص جمالية من نوع خاص متفرد يناسب طبيعة العصر ويلتزم طبيعة الفيلم الصامت. وقد استعمله المخرجون الروس (فتروف **Vetrov** ، بودوفكين **Pudovkin** ، وأيزنشتين **Eizenstein** ) .

**المونتاج الروسي** : اشترك المخرجون الروس - كل حسب جهده - في تثبيت دعائم هذا النوع من المونتاج وبوجهة نظر تحمل علمية الفن . وفي اختلاف عن الابتكارات عند كل منهم .

(فتروف) يركز على أهمية موضوعات الفيلم (عين الفيلم **The eye of the film**) ويعالج في طريقة مونتاجه الفكري نفاذ النظر وحسن التمييز والمراقبة الشديدة لكل حركة وقطع في المونتاج . (كوليسوف) يلجأ إلى تضمين تحليله للجوانب النظرية للجماليات في عملية المونتاج حتى تسطر الشعيرات الجفالية وتهيمن خطوطها بما لا يقبل الشك على وصول الإحساس الجمالي إلى المشاهد السينمائي. وهي نفس الرؤية التي أخذ بها بودوفكين وأيزنشتين لكن عبر أساليب تحقيق أخرى.

أما (بودوفكين) - مرة ثانية - فإن جمالياته في المونتاج نبعت من الحوار وبعض فقرات من السيناريو، ومن طريقة تصميم تتابع الصور واللقطات ، منطلقاً من وجهة نظر خاصة تعرض - وبجهود المونتاج الروسي - النقيض **Opposition** ، والتضارب المتناقض **Contrariety** والتوازي والتطابق **Parallelism** ، والمنطق الرمزي .. بتطوير الحديث والحوار للمنطق الصوري القائم على تمثيل المبادئ المنطقية بالرموز **Symbolic Logic** ، التزامن **Simultaneity** الذي يتيح ظهور المعادلات الآتية **Simultaneous Equations** معاً في وقت واحد ، وسط إعادات وتكرارات تركيزية على الموضوع السينمائي والأفكار الرئيسية فيه.

(\*) نظرية تقول بأن العمليات العقلية والجسمية متلازمة .

## جماليات المونتاج :

سبق ان أوضحت أن لفظة مونتاج تعني : يُركَّب ، يُلصق ، يُرتب للفحص أو العرض Mount . اللفظة مصطلح خاص بفن الفيلم السينمائي ، وتمثل مرحلة مهمة من مراحل الإعداد للشريط ، والإنتاج السينمائي.

في البداية استعمل المصطلح (تقنياً) فحسب عند بداية التاريخ السينمائي. وتحددت التقنية في أمرين :

الأول : هو تقطيع الصور .

الثاني : هو إعادة تركيبها.

ولعلنا نعرف أن هذه التقنية بمفهوميه السابقين لا تزال سارية حتى يومنا هذا في صناعة الفيلم . حتى وإن دخلت عليها - عبر تطور فن السينما - جماليات خاصة بجوار الفيلم وسيناريوهات وحركات كاميراته وإضاءاته أيضاً.

تصحب جماليات المونتاج هذه ، إبداعات استمرارية العمل السينمائي، وتلك التي تُعزز التقدم في الفيلم سلسلة من العمليات الاصطناعية المتعاقبة **Process** ، وتضمن وظائف روحية وفنية لعملية التركيب الجمعي (المونتاج) لقطع الشريط ، وفي حفاظ على الخصائص الفيزيائية لعملية التركيب ، على أمل الحصول على مجموع العمليات والظواهر الفيزيائية في نهاية الأمر. كل هذه الخطوات المحسوبة ؛ تصمم مسبقاً، وتدخل ضمن إطار (إنشاء المنتج وتشبيده ليقارب رسم شكل هندسي وفقاً لشروط معينة **Montage Construction** لنتج مونتاجاً راقياً ذا التزامات وميثاق في سلسلة متعاقبة من اللقطات تنظمها فكرة رئيسية **Sonnet Sequence** ، كما يظهر المونتاج على الصورة والتسلسل السابقين في فيلم أيزنشتين ( مدرعة باتيومكين **Patyomkin Tank** ) ، وفي فيلم جريفيث (نفاذ الصبر **Impatience**).

## جماليات المونتاج في الفيلم الناطق :

يظهر الصوت في الفيلم السينمائي يحدث الانفصال بالضرورة بين الصورة والصوت ، بعد ظهوره بشكل عمودي رأسي **Vertical** وأطلق على هذه (الحالة) الجديدة (المونتاج الرأسي) <sup>١</sup> حيث خرجت فيه الصورة والصوت وكأنهما متوافقان بعضهما بعضاً ، أو العكس أحياناً ، بمعنى تضادهما.

١) H. Copli, Dégénération D'un art: Le Montage (Cahiers Du Cinéma), ١٩٤٦.



من الطبيعي وقد وجد الصوت - أخيراً - طريقه إلى الفيلم السينمائي أن يعبر بوسائله المتعددة (الحوار . الموسيقى . المؤثرات . الضوضاء ... إلخ) وكان طبيعياً أيضاً أن تتعدد وتقوى الوسائل الصوتية بعد الحرب العالمية الثانية ، الأمر الذي أدى ببعض الوسائل السينمائية والأشكال الأخرى إلى الانخفاض والتقهقر إلى الخلفية .

ومع التوسع الملحوظ آنذاك في استعمال أنواع مختلفة من الصور المتجولة المتطورة **Plan** بعضها خلف بعض ، فقد أفسح ذلك المجال لبناء أشكال جديدة محددة من المونتاج . حققت ما سُمي بقاعدة المونتاج ' **Montage Principle** كعنصر مميز يجعل لعملية المونتاج صفة وأثراً فعالاً ؛ أفرزت معها أشكالاً جديدة لم يسبق لعملية المونتاج أن عرفتها . وهي :

" - القطع الداخلي : وهو قطع غير حقيقي . لكنه عملي فعلي **Virtual** .

- الوضعية الطويلة **Long Setting In** : حيث تتحرك الكاميرا في أوضاع منفيرة ، لكنها مستقلة تماماً .

لقد أفرز القطع الداخلي السابق في (١) قدرة تغيير إيقاعات مستوى الصورة ، وكذا الوضعيات المنفيرة للكاميرا " ٢ .

وكل هذا وذاك يخلق جماليات في الصورة لأنه يُنشِط ذهن المتلقي ويربط حسياً بين هذه اللقطات وفق التنسيق المونتاجي .

### سابعاً : أثر المونتاج في التقنية السينمائية

يرتكز الفيلم في خصائصه الفنية بوصفه ابداعاً سينمائياً على عنصرين مهمين هما :  
أ - تقنية الصور المتلاحقة .

ب- مونتاج الصورة .

هذان العنصران - إلى جانب علاقتهما مع إمكانات التعبير وقوانينه - يعطيان بفضل المراس قوة اشعاعات الأفلام المعاصرة (الجيدة) .

هناك فرق بين مصطلح تقنية الصور المتلاحقة ، ومصطلح مونتاج الصورة ، ولابد من الإشارة إلى ذلك قبل الدخول إلى التفاصيل الفنية والوظيفية لعمل كل منهما في عملية

١) Ibid.

٢) J.L.Godard, Montage, Mon Beau Souci , Ibid.

إعداد الفيلم السينمائي ، خاصة من الجانب النظري . إلى جانب الشق العملي الذي يشغل مساحة لا بأس بها في إعداد الفيلم.

يفرق المخرج السينمائي الروسي س . تيموسنكو S. Timosenko بين تقنية الصور المتلاحقة ومونتاج الصورة أو ما يعرف في السينما العربية بمصطلح تقنية الصورة السينمائية ، فيقول : " تقنية الصور المتلاحقة هو النتيجة أو الحصلة النهائية للعمل التقني الذي تنجزه الكاميرا حيث تصور الكاميرا - بسرعات مختلفة وعدسات مختلفة ووفق تسلسل مخطط له - حركة الحياة داخل مشاهد الفيلم " .<sup>١</sup> أي ترث الكاميرا هذه الصور والمراثيات - كما في الفنون التشكيلية - مع الفارق بأن الأخيرة تفرق في تفسير حالة أو مظهر لصورة أو منحوتة أكثر تشريحاً أو تعددية في القطع كما في الموزايك أو المنمنمات Mosaic .

أما مونتاج الصورة فيعني مهمة أصعب وأكثر دقة . واختياراً . وإحساساً عن خصائص سابقتها فمونتاج الصورة تقف في مواجهة عبقرية المصور السينمائي حاملة إبداعه المباشر . المتضمن لتصويراته وخياله . هذه المضامين الحسية والمشاعر الإنسانية الخاصة تأتي في مرحلة مونتاج الصورة قبل البدء في العمل بالآلات التقنية طمعاً في الوصول إلى الموضوعية الفنية Artistic Objectivity .

نعرف من روتين الجانب العملي في عملية مونتاج الصورة أن عين الكاميرا بمستوياتها المتعددة - بعداً وقرباً - تجدد الصور الكثيرة الواحدة إثر الأخرى ، وهو ما يتيح للمشاهد في السينما أماكن جديدة Setting وخلفيات أكثر Background ، واتجاهات متعددة . كل هذه المواصفات لا تخرج إلينا - في صورة مثلى - إلا إذا كان مونتاج الصورة جيداً ، ويستند إلى أساس منطقي مقبول.

وفق نظرية (تيموسنكو) السينمائية في مونتاج الصورة : " فإن مونتاج الصورة وعدسة الكاميرا تبدآن من نقطة المحيط Frame بصورة مناسبة لهذا المحيط . فإذا كانت الصورة توحى إلى الحياة أو إلى شريحة من البيئة ، كنبات أو حيوان أو إنسان أو مجموعة من البشر، فإن الكم أو النوع لا يغير من الموقف . لكن الكاميرا وهي تنقل هذه

١) Kispéter Mik's, A Gyözelmes Film, op. cit. p. ١٤٧.

البيئة في بعد أو اقتراب منها في المواجهة أو من الجانب . فإن جديداً وجديداً آخر من مونتاج الصورة يجب أن يتم<sup>١</sup>

إذن يتضح من نظرية (تيموشنكو) أن كل صورة تتعرض للمونتاج تتفرع من داخلها إلى عدة تقنيات تشترك في تكوينها (القرب أو البعد) بحكم الحركة والتغير في عدسات الكاميرا وفي الأحداث. (لا أقصد إيقاع الحياة) وإنما أشير إلى إنتاج التغييرات التقنية. ويتضح لنا مرة أخرى أن الأساس في وسائل التعبير السينمائي هو صورة المونتاج وهيئته Aspect التي تظهر للجماهير ، وأن تحقيق وجودها يتوقف على جهود الفنان وعقله المرتب للصور المختلفة باشتراكه الفعلي سواء بسواء مع العملية التقنية . مما يجمع في وقت واحد بل في لحظة واحدة بين الإنسان والبيئة أو المحيط ، بما يحتم انبثاق فعلي في التعبير الفني.

تستدعي الصور المتحركة صورة بصرية أمام العين مستحضرة من الجوهريات ، ومن الصور البصرية القديمة الأخرى . ومتحدة مع الوسائل البصرية التي تكونت عبر العصور ، لتقدم لنا في النهاية شكلاً متحداً ذا مميزات ومساعدة وعون ، يرفع النقاب عن حالة حياتية غير متوقعة وعن الحقيقة المريرة داخل كل صورة على حدة ، بحكم ما يلحقها من ثراء وأهداف ضمن جوهريات الصور الحياتية . تلك العلاقة القائمة في مجتمع فيه ثراء فاحش للنخبة وفقر مدقع للطبقات الشعبية كتلك العلاقة التي يصورها فيلم (القاهرة ٣٠) وهو أمر يضطر فتاة بريئة (إحسان) التي ما تزال تلميذة إلى هجر حبيبها المثقف المناضل وهو طالب جامعي (على طه) لترتمي في أحضان الثري وكيل الوزارة . ويضطر خريج الجامعة الباحث عن عمل إلى القبول بأن يكون زوجاً لها (ديوساً) يتقنع خلفه عشيقها ؛ الذي يصبح بعد ذلك وزيراً حتى يُمنح وظيفة سكرتير في مكتب الوزير ثم مديراً لمكتب الوزير نفسه.

ومنظومة اللقطات التي تجسد - عبر الصور المتحركة - بدء علاقة الإزعان هذه بين الزوجة والزوج والعشيق (الثلاث القديم المعروف - الفودفيل-) وتطورها ، هي منظومة صور مستحضرة من جوهريات العلاقة بين الأثرياء والفقراء المستضعفين في المجتمع المصري . لكن المخرج يساند تلك المنظومة البصرية المصورة بصورة يجلس

١) Ibid, p. ١١٢.

فَفيها الزوج أسفل رأس كبش ذي قرنين فيعطي للمشهد دلالة نقدية رمزية فكشفرتها معروف لدى الطبقات الشعبية.

ومعنى ذلك أن الفنان في عمله تحكمه الحرية في الاختيار باعتباره مرتبطاً بالهدفين العلمي العقلاني والفني. ويبرز هذا الارتباط في فلسفة الترابط والتسلسل الذي يطرحه للصور بعضها خلف بعض ، ويقصد تحقيق الغرض المطلوب ، وللحفاظ على العلاقة بين الصورة والصور المجاورة الأخرى بغية إفراز تعبير بصري . وهو ما يقترب من الجهود القديمة إن لم يتصل بشكلها القديم أيضاً.

وهنا تتضح لنا في نهاية التحليل أن عملية المونتاج ما هي إلا (نظام الصور) والذي يعتمد أساساً على قوانين التعبير البصري القديم .

يرى أيزنشتين : أن المونتاج " يقوم بإنتاج معنى جديداً في كل مرة يختلف فيها تتابع اللقطات "١

فترتيب عدة لقطات للصور وتنظيمها يعني عملاً تقنياً يقتضي تواجد نسق معين Arrangement. وهذا الترتيب أو التنظيم للصور اصطلاح على تسميته تقنياً باسم (القطع Cut) ، ويكون لصورة مركبة تُصنع بضم عدد من الصور المستقلة بعضها إلى بعض ، وحيث يعمل المونتير في اختيار تصنيفات فنية منتقاة. وعلى هذا تبدو عملية (القطع) في الفيلم مهمة غير يسيرة ، ونظراً لاعتمادها على العمل التقني من ناحية ، وعلى العمل الدراماتيورجي من ناحية أخرى ، فإن لها في نهاية الأمر مغزى وأهمية في حياة الفيلم تركيباً وإعداداً وعرضاً.

هذا المصطلح الحديث للمونتاج أو للصورة المتحركة يضع على المستوى النظري ثلاثة أسئلة تدفع إلى البحث والتحليل وطرح عدد من التساؤلات منها :

" ما مدى التعبير عن الحقيقة في الصورة المتحركة ؟

" ما هو الطريق ؟ وما هي صيغة العمل أو الأسلوب الذي تُبنى عليه الصورة المتحركة ؟

" ما هي امكانات ترتيب الصور وعلاقاتها بالإبداع ؟ "٢

(١) يعود مصطلح المونتاج الحديث إلى الروس بومولكين . تيموشنكو . أيزنشتين بما قدموه من تفسيرات نظرية وخبرة وتجارب. وقد خرج المصطلح من التجارب العملية أي من حياة التسمية السينمائية الحياتية ليدخل إلى عالم التنظير والقواعد الأكاديمية

١) Ibid, p. ١١٤.

تجربنا هذه الأسئلة الثلاثة إلى التأكيد مرة ثانية على أن الصورة المتحركة - بحكم طبيعتها البصرية للإعلان عن الحقيقة - تلتصق أولاً بالشكل أو الأشكال البصرية . وهي وسط إطارها المكعب ، وأحياناً بمساعدة التقنية تستطيع بواسطة الحدث أن توقظ الوهم والخداع . ولا تتبع ساعتها لا المكان ولا الزمان . لكن نتائج التعبير أو قياساتها ترتكز بالضرورة على التقاط الآتية :

«مدى الاختيار للجوهريات من الأحداث.

«مدى انتقاء الصور وإحكامها (زماناً ومكاناً)

«مدى النسبة والتناسب بين أجزاء الصورة وعدسات الكاميرا (بحيث تكون الأجزاء متناسبة أو متنسقة).

«مدى اقتراب أو بعد الحياة في الفيلم عن جوهريات الحياة العامة.

«مدى اقتراب أو بعد عدسة الكاميرا من المادة الدرامية موضوع الفيلم.

«طبيعة المواقف التي تأخذها الكاميرا وأبعادها في المواجهة مع الحقيقة.

جوهريات الأحداث في الإبداع السينمائي :

إن اختيار جوهريات الأحداث معناه أن يوجه كاتب السيناريو عمله إلى النقاط الآتية :  
أولاً : لمركز الثقل في الحدث الرئيسي.

ثانياً : وجهة نظر المخرج كذلك لمركز الثقل في كل حدث فرعي (مشهد).

ثالثاً : التماس الصور لمركز الثقل في كل ( كادر أو لقطة Shot).

رابعاً : خطة المونتير لأولويات ترتيب مراكز الثقل في مشاهد الفيلم السينمائي .

ففي فيلم (شفيقة ومتولي) للمخرج علي بدرخان<sup>٢</sup> يتضح مركز الثقل في عدد من اللقطات . فمن داخل فتحة بوابة ضخمة توجه الكاميرا عدستها في لقطة بعيدة نحو شارع يقف على جانبيه جنديين مدججين بالسلاح مع ظهور أحد المساجد في نهاية الشارع ، وهو ما يلمح إلى أن هذه الحياة محمية بالدين وبحراس الأمن . ومركز الثقل يتمثل في اختلاس الكاميرا للنظرة من خارج الموقع لا في داخله ، دليلاً على

١) Ibid, p. ١٤٧.

٢) علي بدرخان ، فيلم (شفيقة ومتولي) لثلاثي صلاح جاهين ، أحياناً كمال الطويل - بطولة سمير حسني وأحمد مظهر وأحمد زكي ومحمود عبد العزيز وجهميل راتب - وهو من إنتاج عام ١٩٧٨ م .

٣) منى المنفاري ومحمود وهي . دليل السينمائيين في مصر - ١٥ - نفسه - ص ٩٠٨ .

حيادية تلك النظرة بغض النظر عن أقرها سواء السيناريو أو المخرج أو المصور ، ولكن مركز الثقل يتمثل في الاختيار المفكر والتأمل لفلسفة تلك اللقطة ؛ لأن هذه اللقطة تعيد قراءة الحدث في قصة شعبية معروفة لدى غالبية فئات الشعب المصري ، إن أنها ترتبط بتفاعلات الطبقيّة في عصر الإقطاع من ناحية حيث التفاوت الطبقي والاجتماعي والسياسي في عصر بقايا مخلفات السيطرة العثمانية ورواسبها الثقافية في مصر ، مع الشروع في حفر قناة السويس في ولاية الخديوي سعيد وما وقع من قهر السخرة على الطبقات الشعبية في مصر. بحجة التجنيد الإجباري فيما عرف (بالجهادية) : وما ترتب عن ذلك القهر من ضحايا في الأرواح وفي الأعراس وفي تجارة مقنعة للرقيق . وكل ذلك يتطلب من السينارست ومن المخرج - صاحب الموقف من التاريخ - ومن منظومة العمل في مثل تلك الأفلام حضوراً مُدرِكاً ومُحللاً وصاحب موقف . ولذلك يقف الفيلم موقفاً واعياً في الاتكاء على مراكز الثقل في عدد غير قليل من أحداثه عبر لقطات بعينها في الكثير من مشاهد. ففي مشهد داخل مطبعة ، تأخذ الكاميرا لقطة بعيدة لماكينتي الطباعة وعاملين في منطقة إظلام (سلويت Silhouette ) والكاميرا خارج الموقع - أيضاً حيث تقف أمام مدخل المطبعة الذي يتسرب من خارجه الضوء إلى داخله ، والعدسة تتابع دخول الطرابيشي بك \* (السمسار) مورّد الأنفار - مندوب الباشا توفيق - الذي كان آنذاك أمير في عهد الخديوي سعيد - ويجواره شقيقة ليشكلا مركز ثقل في الصورة . ويتمثل مركز الثقل في دخول الضوء مع دخولهما . فهنا يتحقق التباين بين الإظلام أو الرغبة في التعتيم على المطبوعة التي ستنتشر دفاعاً عما يجري في مصر من سخرة تهدف إلى الإسراع في حفر قناة السويس ، فالنشر رد على الجرائد الأوروبية في فرنسا وفي إنجلترا ضد القائمين على مثل تلك السخرة ودخول بصيص الضوء مصاحباً لدخول اليد الباطشة القائمة على أمور تسخير الفلاحين المصريين ورمزهم في المشهد أحمد بك الطرابيشي وهو مواز لحظيرة أبقار ؛ لتسجل بنظرتها الثاقبة والمحللة لطابور الأبقار المصفوف بداخل الحظيرة في مرابطها مع مرور طابور فرسان على خيولهم في حالة سباق في

( \* مثل مورده أحمد مظهر ، ومثلت سمح حسني مور حفيقة .

لقطة بارعة تستدعي من مشاهدها إجراء مقارنة سريعة ناقدة للوضع الاجتماعي ، باعتبار (البقر) هنا - رمزاً للناس الخائفة في حظيرة المجتمع سعيدة بقيودها أمام المزاد ترتع وتجتز العلف في مقابل النخبة الحاكمة اللاهية المستمتعة بعبثها في قهر الشعب. ومركز الثقل هنا في إجراء ذهن المشاهد للمقارنة بين دلالة وضع البقر ووضع البشر هؤلاء في حظيرة الطاعة وأولئك في لهو السباق.

ويتمثل مركز الثقل أيضاً في مزج المونتاج لقطة لقصر (باكجنهام) في لندن ليلاً حيث يشكل القصر خلفية في منطقة ظلام إلا من ضوء منائر في النوافذ المتعددة للقصر مع مزج تلك اللقطة للقصر في خلفية (سلويت Silhouette - صورة ظلّية) مع صورة الطراييشي بك وشفيقة في أمامية الصورة وهما في حالة سعادة وانتشاء يكشف عن الجمالية في فن المونتاج.

وفي مشهد حفل تسليم الطراييشي لشفيقة عشيقته بعد تنازله عن رجولته إنقاداً لروحه عندما قرر البرنس توفيق التضحية به بوصفه المسؤول عن السخرة بعد أن اقتضح أمرها في الصحف الأوروبية ، ومن ثم مساومته للبرنس على شفيقة بعد أن لاحظ اهتمام البرنس بها - ففي قصر البرنس نفسه - يستعد ذلك الأمير ليمضي ليلة حمراء مع شفيقة محظية الطراييشي بحضور الطراييشي. في جو من الطبل والزممر والغناء والرقص ، الذي حشدت له الجوقة (العوالم) - وهم الفرقة الجوالّة التي سقطت معهم وبينهم شفيقة منذ تعرفت عليهم في قريتها في جنوب الصعيد المصري ورحلت معهم هاربة إلى أسبوط بعد أن أسلمت نفسها لإغواء ابن العمدة (دياب) الذي كان يطاردها بمساعدة إحدى (القوادات) ثم ما لبث أن تهرّب منها والتحق فحلاً يلبي نزوات (الخوجاية) زوجة القنصل شريك الطراييشي في تجارة السخرة واكتشاف شفيقة لذلك ثم هجرها له.

تدور لحظتها الكاميرا مع دوران شفيقة التي تتلوى في رقصها وسط بطانة المتعيشين على شرفها المبعثر وروحها النازفة ، وفي مرحلة تسخين عاطفي تختلس الكاميرا مع البرنس توفيق من فتحة مواربة من باب غرفة النوم التي يتخفى بداخلها متلهفاً في انتظار دخول فريسته الشابة (شفيقة) التي تكاد تذوب أنثوية في رقصها وهي الضحية ، وعين الكاميرا جنباً إلى جنب مع عين (أفندينا) تلتهمها ،

\*\* مثل المور محمود عبد العزيز .

مع عين الطرايبشي المنكسرة التي تتبادل عبر المونتاج عرض صور سامر الرقص والغناء في لقطات متقطعة من أسفل حيث يفترضون الأرض (سجادة ووسائد حول طبلية) تتوزع عليها مجموعة شموع مضاءة لإضاءة جو السحر الشرقي.

يتمثل مركز ثقل اللقطات المتنوعة في مشهد الزفة الزائفة في الإحالة المعرفية التي يحيلنا إليها هذا المشهد إذ يرجعنا إلى مشهد البضحية في أحد مشاهد فيلم (ريا وسكينة)<sup>١</sup> فالكاميرا تدور مع دوران (شفيقة) هنا في رقصها ، كما كانت الكاميرا بيد المخرج (صلاح أبو سيف) تدور مع الضحية وهي ترقص مخمورة . فالكاميرا تدور حول الطرايبشي المنكسر في جلسته بين جوقة (المحيطاتية) المرتزة المتطفلة على شفيقة . يتمثل مركز الثقل -هنا أيضاً- في الإحالة المعرفية إلى الذاكرة التخيلية عند المتفرج المثقف سينمائياً إلى صورة مماثلة للكاميرا في مشهد أو بعض لقطات من فيلم سابق . كذلك تجسد لقطة بارعة تتلخص فيها عين الكاميرا على وجه شفيقة عن قرب من بين دائرة الكرياج المطوي في يد العبد الأسود في غرفة النوم التي يترص فيها أفندينا بشفيقة . كما يتمثل مركز الثقل في اللقطة التي تسجلها الكاميرا لأفندينا وهو يخلع سترته تهيئاً للممارسة الغرامية مع شفيقة ، حيث تجسد المفارقة الدرامية ، في مباغته الأمير لشفيقة وللكاميرا أيضاً ، بعد أن أخذ الكرياج من يد عبده مما يصيب كل من المتفرج وشفيقة بالتوتر ، الذي سرعان ما يتلاشى عندما يطلب من شفيقة أن تجلده ؛ لنكتشف أنه مازوكي من أنصار الحصول على اللذة عن طريق جلد النفس والألم مع حرصه على مشاهدته لنفسه في ذلك الوضع المشين أمام المرأة عاري الظهر وشفيقة تجلده بأمره على مرأى من خادمه.

يبرز المونتاج تبادلية النظرات على جسد شفيقة الراقص من بين لقطة تفضح اشتهاؤ أفندينا وتشوقة ، تليها لقطة تبرز حسرة الطرايبشي وانكساره . بينما تتباين نظرات البطانة المرتزة من وراء استمرار سقوط شفيقة وازدهار ذلك السقوط ما بين الإعجاب والنفاق ؛ لذلك عندما أراد المخرج علي بدرخان من المتفرجين قراءة مدلول تلك النظرات الجماعية لبطانة الفرقة المرتزة (المحيطاتية) وضع الكاميرا

(١) أصدره صلاح أبو سيف ولابت ببطولته نجمة إبراهيم ، وكذلك مشهد تشخيص المثلة هادية لور (ريا) وهي تستعد لكتف أنفاس الضحية التي تقلد فيه المثلة الضحية في فيلم صلاح أبو سيف في دوراتها الراقص مع دوران المصحف القدسي من سقف الفرقة في مصر ١٩٥٠.



خلف (مشربية) كبيرة لتُعبّر أو تحل محل عيون البطانة، إذ تحل الفتحات الربعة في النسيج الشبكي للمشربية محل عدسة الكاميرا . وبذلك يوحي بأن هناك عشرات الأعين . تنتظر كل عين منها إلى جزء من جسد (شقيقة) وهي ترقص فتتحقق النظرة الذاتية لكل شخص ، والكاميرا بذلك تكون قد نظرت إلى جسد شقيقة نظرة واحدة حلت محل عشرات النظرات البشرية .

يدل ذلك على أن التعبير البصري المنضبط والمحدد لا يتسم بالإفراط بحيث يضمن تحقيق جوهريات الحياة وأهمياتها في جنبات الصورة وبين إضاءتها . إذ تعمل البيئة والمحيط وغيرهما - عبر الصورة - على الاشتراك في تكوين الصورة Formation وتشكيلها . لكن المشاركة الفعلية والمقاسمة الخاصة وإمكانية فرص التعبير إنما تتم عن طريق الفنان الإنسان بالتدخل والتعديل واستيفاء العناصر الموجودة بين يديه Interpolation . إذ بين يديه البيئة والمحيط مباشرة . ومن هذا الاتصال تتضح فرص التعبير المختلفة لتفتح أمامه قنوات واسعة أخرى ، تدفع بتغييرات كبيرة في البيئة . إن دور البيئة من الأهمية بمكان باعتبار أن الصورة المتحركة تستطيع بمساعدة البيئة التعبير عن الكثير .

كما أن فرص التعبير البصري على اختلاف نوعياتها مطلوبة أيضاً في أماكن أخرى من الصورة المتحركة فهي مهمة في ( لغة الإشارة ، لغة العاجزين عن التفاهم بلغة واحدة Sign Language ، البانتومايم ) . كما تدل من ناحية أخرى على أن الصورة المتحركة لا تعمل (بصورة صامتة كالتمثيل الصامت أو إيمائية كالتمثيل الإيمائي) لكنها تسعى وراء الجوهريات والأهميات؛ فضلاً عن أن مبدع الفيلم يتوخى في إبداعه نظام تسلسل الصور، وتطور الأحداث، مع مراعاة أن تنتمي الصور لأسلوب معين . هذه الجهود الفنية للمبدع السينمائي تهدف إلى تحقيق أجزاء بعينها ومساحات بصرية جوهرية تقضي بالضرورة إلى جذب انتباه المتفرج . لذلك تعكس تلك اللقطة العبقرية لنظرة الكاميرا الموزعة على مناطق وأجزاء محددة ومعزولة عن غيرها عبر فتحات (المشربية) خصوصية كل نظرة وامتناع شقيقة نفسها جسداً أو ممارسة على أحد غير أفندينا وحده، فبين كل ناظر إليها وبينها حاجز مادي ونفسي في آن واحد .

كذلك تأخذ الكاميرا بُعداً آخر لتجسد حقيقة المواقف عبر لقطات مكبرة متبادلة بين شقيقة والطرايشي في حالة مواجهة لتركز على دلالة كشف شقيقة لحقيقته دون مواربة . في مراعاة تامة للنسبة والتناسب بين أجزاء الصورة وعدسات الكاميرا ، إذ تتم تلك اللقطات المتبادلة المركزة على ردود الأفعال المرتسمة على وجه الطرايشي في مواجهة نظرات شقيقة إليه في اللحظة التي ترد فيها مجموعة (المحفظاتية) خلفها مطلع الأغنية " بانو .. بانو .. بانو ) لتأكيد الدلالة على أن النظرات المتبادلة هي كشف وفضح لحقيقة الطرايشي تاجر الرقيق. وهو دور يلعب فيه (المونتير) دوراً أكيداً ودرقيقاً. حتى لا يهدر وقت الكاميرا ولا يشغل عينها ولا يُبعد عين المتفرج عن جوهر ما تريد (شقيقة) التعبير عنه - وجدانياً وإرادياً - وفي ذلك يكون المونتاج قد أحكم انتقاء الصور في ترتيبها زمنياً ومكانياً وجمالياً.

ونلاحظ أن هذه النتائج الواردة في الصورة المتحركة تشير إلى استنادها برمتها إلى قوانين علم النفس Psychology وقواعده ، كما تستند إلى اللحظة السيكولوجية Psychological Moment ، وهي لحظة حاسمة . بل أكثر اللحظات ملائمة للتأثير على العقل. والدليل على ذلك ، إذا كثرت لقطات المستوى الثاني Second Plan ، ثم أتى المبدع السينمائي بلقطات أولى قريبة Premier Plan ودون أن يشير إلى أية أحداث أو إشارات أو علامات، فإن النسبة البصرية للصورة ، والصور المتلاحقة سوف تشد انتباه المشاهد وتثير اهتمامه وأحاسيسه تأثيرات كبرى ، وهو ما يساعد بالضرورة على لعب دور مهم في تطور الأحداث السينمائية.

ومثال ذلك حركة الكاميرا اللاهثة في لقطات سريعة متتابعة لحركة شباب فريقي (Jets) و(Sharks) المتناحرين في أحداث فيلم (West Side Story) عبر تحركاتهم في الملاعب والشوارع والساحات عن طريق لوحات استعراضية راقصة سريعة الإيقاع وهو ما سنستعرضه بتوسع وتحليلات معمقة في فصل قادم.

ومثاله كذلك في فيلم (شقيقة ومتولي) في اللقطات المتباينة لصور المولد الشعبي في القرية مسقط رأس شقيقة ، وهي تستعرض في انبهار صور (الذكى) والمنشدين والمذّاحين ، وصور الباعة في طرق عرضهم لبضائعهم وأساليب نداءاتهم التوقيعية عليها. فسين شقيقة المندهشة والنعمة في نظرتها المتطلعة إلى امتلاك الكثير مما هو معروض من حلي مزيفة وأوشحة ملونة أو أطعمة وهي الخاوية المعدة ، ومن أدوات زينة ، وأذنها

التيقظة لكل نداء يتوسل إلى المتجولين في المولد أن يقدموا على الشراء، إلا نداء ابن العمدة (دياب) الذي يلزمها في مطاردته لها كظلها ولا يُصوب عينيه إلا عليها في تتبعه المتلصص مع (هنادي) الدلالة والقوادة عليها.

إن خلاصة تقنيات الصور المتلاحقة ومونتاج الصور يشير إلى أن بناء الصورة أو تشييد الصور السينمائية وتجهيزها لا يحدث وفق قوانين الحقيقة أو الواقع Reality ، لكنه يتم وفقاً لامكانات التعبير البصري للصورة المتحركة . وعليه ، فالمونتاج المعاصر الذي يعتبر امتداداً فكرياً للحدث السينمائي اليوم في صناعة السينما المعاصرة ، وأداة التحام وتماسك منطقي Coherence ، في تماس مجاور للصورة Contiguous ومتاخم لها Adjacent .. هذا المونتاج - بصورته العصرية النظرية والعملية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالجمل الحوارية . والمونتاج (بصرياً) ثنائي وتركيب وحداني وأشكاله في وحدة متكاملة Unit بهدف تعبيره خالص ينشأ من إخراج الصور .. على اعتبار نظام تسلسل الصور السينمائية بعضها خلف بعض ، وكذا ما تنشئ من ارتباطات وعلاقات سببية ، وترابط في الأفكار ، وصلات اجتماعية ، وتسلسل منطقي ، وترتيب نظمها الخاص. كل هذه العوامل النشطة تعطي وتوثق المحطة الأخيرة لمضمون الإبداع المونتاجي .

فالصور ، والمشهد ، والإبيزود Episode تظهر في عناصر التوحد والتفرد والاتحاد والتماثل ، بوصفها صوراً مرئية بصرية مفعمة بالحياة ومثيرة للصور الذهنية.

لعل أفضل تعبير يمكننا أن نصف به الصورة المتحركة الحديثة ، أنها مساعد جيد للغة، على الرغم مما سبق أن أوردناه من اختلافات بينهما (تاريخياً) ، خاصة عندما تعجز اللغة أحياناً عن التعبير الوافي ، أو عندما تصطدم بقصور في التعبير . ومن الطبيعي أن يُنتج تداخل فن المسرح في فن السينما أو فن السينما في فن المسرح بعد ذلك صوراً جمالية جديدة.

وهو ما نرى له أمثلة كثيرة ومتعددة من حيث الإبداع في إخراج سير لورانس أوليفييه Sir Laurence Olivier لمسرحيات شكسبير في السينما وفي العديد من الأفلام التي تتعرض للمسيرة الذاتية أو التراجم الأدبية السينمائية لعلم من الأعلام في المجالات الحياتية المتعددة في السياسة ، وفي الآداب وفي الفنون وفي العلوم وفي الفلسفة وفي الفكر . ففي الفيلم الذي تجسد فيه السينما مشوار الشاعر الإسباني فيديريكو جارسيا لوركا

**Federico Garcia Lorca** (١٨٩٨-١٩٣٦م) الإبداعى وتحركاته في السياسة والمجتمع والتي انتهت باغتياله على أسوار غرناطة **Granada** بأمر ديكتاتور أسبانيا الجنرال فرانسيكو فرانكو **Francisco Franco** (١٨٩٢-١٩٧٥م) نرى بعض مشاهد من مسرحياته في أحداث الفيلم وهي تعرض على المسرح. وكذلك نرى في الفيلم الذي يتعرض لحياة ( إيفا بايرون **Eve Bayron** ) وقصة ممارستها لفنون الاستعراض والغناء على المسارح الصغيرة في بلدها وتعلق الجنرال (بايرون) بها وصعوده بها إلى سدة الرئاسة - حاكماً عسكرياً للأرجنتين عبر انقلاب عسكري - . ورأينا كذلك في فيلم (شكسبير العاشق) وهو يخلق شخصياته على الورق وجهوده في تدريب الممثلين حتى يعودهم على المسرح ومشاحناته مع المنتجين.

ورأينا في الفيلم الذي يتعرض لكفاح كل من جان بابتست بوكلين موليير **Jean Baptiste Poquelin Molière** و جان راسين **Jean Racine** وتنافسهما (كل واحد منهما) في سبيل اكتساب دعم الملك لويس لفرقة ولقنه ، رأينا تنافسهما على اجتذاب الممثلين والممثلات والجماهير والقصر لعروضه . وذلك كله يدخل في نسج الحدث السينمائي الذي يجد ضرورة لتصوير مشاهد تجسد على المسرح . كذلك لجأ المسرح إلى السينما في العديد من العروض المسرحية خاصة تلك التي تتعرض لأحداث من التاريخ كمسرحية يوليوس قيصر <sup>١</sup> **Gaius Julius Cesar** ( ١٠٠-٤٤ق.م) حيث استعان المخرج د. أبو الحسن سلام بملقطات متعددة لمشاهد من أفلام سينمائية ومن صور تاريخية ليوليوس قيصر خاصة في المشهد الافتتاحي حيث يجسد ممثل دور (بروتس) مشهد اغتيال قيصر تجسداً مادياً بينما تسقط على المنظر بأعمدته الكورنثية صورة تجمع بين نصف وجه ممثل دور قيصر ونصف وجه بوش مرة ثم تجمع نصف وجه شارون في لقطة تالية يتكرر فيها مشهد الطعنة الأخيرة مسرحياً ثم تجمع نصف وجه قيصر التاريخي في الطعنة الأخيرة مع نصف وجه ممثل دور قيصر في ذلك العرض ليدل على أن ظاهرة الطاغية لم تنته ، فكل عصر يصنع طاغيته.

(١) في العرض الذي أخرجه د. أبو الحسن سلام لفرقة الحديقة القومية المسرحية والتي عرضت على مسرح قصر ثقافة الزقازيق في أوائل أبريل ٢٠٠٥م

## ثامناً: المؤثرات المتبادلة بين المسرح والسينما

" أصبح الفيلم نوعاً أدبياً لا سبيل إلى إنكار وجوده . وأصبحت الصورة وسيلة فنية بالغة الخطورة في يد الفنان السينمائي " في الوقت الذي فيه " الكاتب المسرحي محدود بالوجود المادي لخشبة المسرح ، وذلك يفرض عليه التقنية الدرامية المستخدمة . وإذا كانت وسيلة التعبير في السينما هي الصورة وفي المسرح هو الحوار - وهو اختلاف يحدد بالضرورة - طبيعة التقنية في كل منهما وهو الشكل الدرامي ، فإن كلا من المسرح والسينما يصوران عن طريق الدراما تجربة إنسانية " ١

ومع أن هذا صحيح ، إلا أن وسيلة التعبير في المسرح لم تعد مقصورة على الحوار فحسب ولا على الحوار والصورة . فلقد تجاوز المسرح في الكثير من إنتاجه الحداثي الآن ذلك المفهوم وأصبح مقصوراً أحياناً على الصورة وحدها . فهذا المفهوم قد تغير كثيراً مع تطور الاتجاهات الفنية في المسرح ، فالتوجهات الحداثية وما بعدها في فنون التشكيل والسينما والمسرح قائمة على الصورة بعد أن اكتسحت فكرة موت المؤلف ارتكازاً على فكرة موت الخالق التي ترجع أصولها الفكرية إلى الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه Friedrich Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠م) البشر بالإنسان الأعلى (السوبرمان) ، نتيجة تأمله لظاهر اعتماد الإنسان على عقله ومنجزاته العلمية والتكنولوجية في عصره ، بعد أن نجح الإنسان في اختراع الآلات واعتمد على نفسه وعلى مخترعاته التي تقوم عنه بالكثير . ومن هنا تقلصت حاجة الإنسان إلى الغيب وإلى الاعتماد عليه في قضاء أموره . وحلت الآلة بما يكلفها به الإنسان محل لجوئه إلى الغيب ، ومن ثم أصبح الإنسان وهو خالق الآلة التي تنفذ ما يريده يرى نفسه خالفاً !!

وجدت هذه الفكرة الفلسفية طريقها إلى المبدعين من كتاب وفنانين فتأثر إنتاجهم الإبداعي أدباً وفناً بفكرة موت المؤلف بوصفه خالق النص الأدبي . وقد عادت تلك الفكرة إلى الظهور مرة ثانية في الفلسفة الحديثة حيث تطورت في بعض الكتابات التاريخية ( فلسفة التاريخ) كما هو عند "هيجنتون" في كتابه (موت التاريخ) وهو يقصد موت التاريخ القديم ، على اعتبار أن خالق التاريخ هو الأقوى والمالك للتكنولوجيا وهو

١) محير سرحان ، المسرح لم يهنأ؟ ، (للسرح) ع ٢٨ ، فبراير ، ١٩٦٧ ، ص ٧٧ .

الذي يصنع التاريخ وفق فكرة صراع الحضارات. على أن الذي يجدر الإشارة إليه والوقوف عنده هو مظاهر تأثير كل من السينما على المسرح والمسرح على السينما.

### بعض أوجه التشابه والاختلاف بين المسرح والسينما :

إن الرأي القائل إنه :

" كلما تحرر الفيلم من الوسائل المسرحية اقترب من تحقيق هدفه الفني " ، والقائل :  
" إن تاريخ تطور السينما مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخ تحرر هذا الفن من النماذج المسرحية ومن التقنية المسرحية " هو رأي صحيح . وترتيباً على ذلك أرى مع صاحبه أن :

" المتفرج المسرحي مجبر على أن يحتفظ بمسافة معينة مكانياً بينه وخشبة المسرح وبينه والممثل .. ولذلك فلن إحساسه المكاني (وجوده المكاني) ثابت لا يتحرك ، أما السينما فتمتطيع أن تعطينا اللقطات المقربة واللقطات المتوسطة التي تجعل المتفرج يتحرك في المكان مع تحرك الكاميرا ، وهو في الحقيقة ينظر بعين الكاميرا وليس بعينه هو " <sup>١</sup>  
لكني - مع ذلك - ألاحظ تحقق تلك الخاصية تحقّقاً جزئياً في بعض العروض المسرحية في ظل توظيف التركيزات الضوئية وأساليب الانتقال الآلي السريع للمناظر في بعض دور العرض المجهزة تجهيزاً تقنياً وتكنولوجياً وهن طريق خشبات متعددة في دار عرض مسرحية واحدة. وصحيح أيضاً القول : " إن الفيلم وسط (وسيط) فني ولا يمكن أن نعتبره مجرد تتابع زمني للصور وإنما وسيلة للتعبير (أي لغة) . وبذرة الاختلاف الأولى بين المسرح والسينما هي القدرة على خلق الإيهام بالواقعة وأيضاً القدرة على إقامة عالم خيالي . وأول من انتبه إلى هذا الفارق هو المخرج القديم جورج ميليه. فهو يبدأ بالمعادلة بين شاشة السينما وخشبة المسرح ، ولكن الفارق أنك تستطيع أن تخلق على الشاشة إيهامات برحلات خيالية ، وبإمكانية تحويل الوجود المادي للمخلوقات والأشياء (تحويل إنسان إلى حيوان والمكس) على الشاشة " <sup>٢</sup> .

ومع أن الممثل يستطيع ذلك باستخدام أقنعة للحيوانات وغيرها على خشبة المسرح ، وأن يشخّص أشكالاً خيالية وغير بشرية ؛ إلا أن ذلك لون من ألوان الإيهام المتفق عليه بين فنّان المسرح وجمهوره . ومهما أتقن فنّان المسرح حيله الإيهامية فلن تتحقق لتعبيره المصادقية التي تحقّقها الحيل الإيهامية السينمائية .

(١) نفسه ، ص ٧٨ .

(٢) نفسه

” لقد حاول ميليه أن يثبّت الكاميرا لجعلها معادلة لعين المتفرج على كرسي الصالة وبهذا يخلق تشابها بين الوسيطتين غير أن المحاولة لم تنجح “<sup>١</sup>.

على ما تقدم ، فإن ” السينما قادرة على تمثيل الواقع بكل حذافيره المادية ومن هنا نجد أن الأفلام الواقعية وخاصة الواقعية الجديدة “ في إيطاليا نجحت في التعبير بلفة السينما بينما الأفلام التي تصوّر في ديكور صناعي يقام في الاستوديو تخلق وبين المتفرج وبينها إحساساً بأن ما يراه هو تشويه للواقع أكثر منه تجربة جمالية “<sup>٢</sup>. وذلك إذا تم التصوير في أماكن واقعية قائمة في الشوارع والميادين والمتاحف والحدائق العامة والشواطئ والمصانع والمناطق الأثرية والأسواق وغيرها.

ومن ناحية أخرى فقد تجاوزت الحركة الشكلانية ذلك منذ وقت مبكر . ففي العشرينيات من القرن العشرين في روسيا نجح شك洛夫سكي Shklovizskij وبروب Broup وغيرهما في براغ في تقدير الصورة الأدبية والفنية بما تتضمنه عناصرها من الانحراف والتشويه والخروج على ما هو مألوف ، وقد ظهر أثر ذلك فيما دعا إليه أوسكار وايلد Oscar Wilde وأشياخ نظرية الفن للفن إذ رأوا الطبيعة تحاكي الفن بعكس النظرية الأرسطية . كذلك ظهر أثره عند برتولت برخت B. Brecht في مسرحه الملحمي التفريبي . وعلى كل حال فإن ” المسرح مهما بلغت درجة الواقعية فيه فإنه - غير واقعي بالدرجة الأولى . فأى مسرحية بطبيعة التقنية فيها واصطناعها لصراع يدور في مكان واحد (خشبة المسرح) وزمن محدد - تحول التجربة الفنية إلى تركيز شديد يقترب من الشعر أو على الأقل ” الأسلية “ الفنية التي تبعد عن الواقع بحذافيره وتقترب أكثر من التركيز واختيار اللحظات والمواقف التي يتركز ويتبلور فيها الصراع “ ولعل السينما كذلك هي الأخرى . فمراجعة العديد من صور الإبداع السينمائي للمخرج البولندي الأصل رومان بولانسكي Roman Polanski في أمريكا وجريجوري كوزنتسيف Grigorij Kozincev - في الاتحاد السوفيتي السابق - وللعديد من صور الإبداع السينمائي للمخرج الروسي أندريه

<sup>١</sup> المجلد ١

(\*) الواقعية الجديدة New Realism بدأت عام ١٩٤٥م

(٢) نفسه . ص ٧٩ .

(٣) نفسه

-ركوفسكي Andrej Arszenyevics Tarkovskij والفرنسي جان لوك جودار Jean Luc Godard والسويدي إنجمار بيرجمان Ingmar Bergman والإيطالي فيديريكو فيليني Federico Felleni : سوف تكشف لنا أن السينما أيضاً مهما بلغت درجة الطبيعية فيها فإنها غير طبيعية بالدرجة الأولى .

ومع أن " عين الكاميرا في الفيلم عين مجمعة تُركب أجزاء الواقع ، بينما الحوار في المسرح هو محاولة لتكريز الواقع في كلمات موحية لا تُركب الأشياء في صور بقدر ما توحي بدلالات تفوق إلى أعماق التجربة المعينة التي يبغى الكاتب المسرحي تصويرها" إلا أن وحدة تلقي الصورة ماثلة في السينما عبر عين الكاميرا نيابة عن عين الجمهور المتلقي لتلك الصورة . في حين أن كل تلق للصورة المسرحية متغير التأثير على المتفرج وغير متوحد تبعاً لتعدد الجمهور.

لذلك " يحاول الكثيرون من النقاد أن يستدلوا على الفرق بين المسرح والسينما بأن يبحثوا في طبيعة الاختلاف بين النص المسرحي والنص السينمائي . وأول ما يتبادر إلى الذهن أن النص المسرحي هو نص أدبي أولاً وأخيراً (نظرية بانوفسكي Panhovszkij ) بينما النص السينمائي هو بذرة يبني عليها المخرج الخلق المتكامل الذي نسميه الفيلم . وهو لا يتعدى كونه بذرة ، بينما النص المسرحي هو عماد العمل وبدونه لا توجد التجربة المسرحية " ٢

وهنا تجدر الإشارة إلى إن هذا القول يتطابق مع التجربة المسرحية التقليدية السابقة على فكرة نفي النص المسرحي . فتجارب مخرجي المسرح البولنديين(يوجينو باربا Eugeno Barba ، وكانطور Cantor . ومونجييك Monojeaque . وشينا Chaina ) لكونهم فنانين تشكيليّين في الأساس ثم تحولوا إلى الإخراج المسرحي . فإن عروضهم المسرحية قائمة على السرد التشكيلي المرئي لا على السرد التمثيلي القائم على اللغة الكلامية . فالقول عندهم يقوم على الصورة والصورة فحسب مع مصاحبة موسيقية وصوتية ، كما يقوم العرض على تتابع الصور المرئية بلغة الجسد ولغة التشكيل بحيث يصبح لكل صورة مسرحية معناها ودلالاتها الخاصة بها التي غالباً تغيب فيها العلاقة الوطيدة وبين الصورة والصورة التي تسبقها في ترتيب العرض أو



تعقبها . من هنا تعتمد مثل تلك العروض أسلوب التفكير لكشف تناقضات موضوع أو قيمة فكرية أو اجتماعية أو فلسفية عامة يطرحها المخرج ، وتدخل في ذلك عروض وليد عوني في مصر .

ومع أن بانوفسكي يستدرك قوله السابق فيقول : " إن المسرح متخلف تاريخياً عن السينما وإن التطور التاريخي قد حتم أن يصبح فن الكتابة المسرحية جزءاً من العمل السينمائي " <sup>١</sup>

إلا أنه يعتبر المسرح مجرد أدب وليس نصاً لا يكتمل معناه إلا عند التمثيل . والحقيقة أن النص المسرحي يشبه في هذا الصد - النص السينمائي . فهو عبارة عن سيناريو أكثر اكتمالاً من السيناريو السينمائي . ولكنه سيناريو معد للترجمة إلى حركة وإيماءة وحوار ومناظر وحياة كاملة على المسرح ولا اكتمال له بدون ذلك " .

" فالقائلون بأن السينما هي مجرد صورة يقومون في خطأ أساسي . وهو أن الفيلم لا يكتمل بوصفه شكلاً فنياً إلا إذا كان قائماً على تتابع الصور وارتباطها بعضها بعضاً " <sup>٢</sup>  
يقول سيدفلد : " عندما تقتبس سيناريو من مسرحية فعليك أن تضفي الصفة البصرية على الأحداث التي تشير إليها أو التي تتحدث عنها " " ألق نظرة على أي مسرحية سواء أكانت مسرحية معاصرة كتبها سام شبرد Sam Shepherd مثل مسرحية (لغة الطبقة الجائعة Needy Class Language) أم مسرحية (من يخاف فرجينيا وولف؟ Who's afraid of Virginia Wolf?) لإدوارد ألبى Edward Albee ولأن فعل المسرحية منطوق فعليك أن تضيف إليه بعداً بصرياً " <sup>٣</sup>  
على ضوء ما تقدم يمكن الوقوف على أهم مظاهر الاختلاف بين المسرح والسينما والتي تتمثل في الآتي :

« التتابع اللامنطقي في الصورة وهي خاصية الفيلم .  
« محدودية المكان في المسرح ولا محدوديته في السينما .

ويرى سمير سرحان أن :

" الفرق بين المسرح والسينما يكمن في استخدامهما للمكان :

(١) نفسه .

(٢) نفسه .

(٣) سيد فلد ، السيناريو - بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر - ١٩٨٩ م - ص ١٦٦ .

فالمسرح : محدود بمكان معين أو عدد قليل من الأمكنة لا بد من استخدامها بطريقة منطقية طوال المسرحية أي ضرورة تبرير المكان منطقياً مع الأحداث التي تجري فيه . أما السينما : - من خلال عملية المونتاج - يمكن أن تستخدم المكان استخداماً غير متصل ولا يجب بالضرورة أن يكون منطقياً في تتابعه . وبعض الأفلام التي حاولت أن تستخدم المكان استخداماً متصلاً طول فترة الحدث عرضت نفسها لاتهام النقاد بأنها مسرحية " ١

ومع ذلك فإن " التطور المتتالي للفيلم باعتباره نتيجة طبيعية لاختراع الصوت وإدخاله على الفيلم لم يُبعد الفيلم عن المسرح بل قرّبه إليه ، وأعاد من جديد أهمية القدرات الفنية التي يتفّتح بها المخرج - كقيادته للممثلين فوق خشبة المسرح ؛ وأهمية الحوار - وهو عنصر من العناصر الأساسية للعمل المسرحي - ومع ذلك فإن الصورة أصبحت في الفيلم هي العنصر الجوهري للفيلم . بفضل الإمكانيات الكبيرة التي تتيحها الكاميرا . أما التفكير عبر تتابع الصور المتتالية ، فهي الإمكانية المبدئية والأساسية للمخرج السينمائي. " ٢

ولأن السينما فن مستقل بذاته عن المسرح ، لذلك فإن للمخرج هنا وهناك طريقته الإبداعية المختلفة ذلك أن المونتاج السينمائي يشكل صيرورة المادة الدراماتيكية للفيلم وديناميكيته ويحدد معناه بدرجة أكبر من الكلمة ذاتها " ٣

### الشاشة مقابل المسرح :

نعرض جدولاً يقيم فيه إيجيل تورنكفيست Egil Törnqvist مقارنة بين الوسيط المسرحي والوسيط السينمائي لتبيين الفروق الجوهرية بينهما :

(١) نفسه

(٢) ريجمونت هيرز ، جماليات فن الإخراج المسرحي . ترجمة : هناء عبد الفتاح ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، سلسلة الألف كتاب الثاني

١٩٩٢ م . ص ١٨٤

(٣) ريجمونت هيرز نفسه

في الوسيط المسرحي	في الوسيط السينمائي
الإنسان أهم عنصر في المسرح	قد توجد دراما الشاشة بدون ممثلين
تبدأ الدراما المسرحية من الممثل إلى (المكان)	تبدأ السينما من المنظر (المكان) إلى الممثل
تؤكد الدراما المسرحية على الصراع بين الإنسان وأخيه الإنسان أو على الإنسان والقوى العليا	تؤكد على الصراع بين الإنسان والبيئة المحيطة به لأن البيئة أفضل ما تستطيع الكاميرا السينمائية وصفه على الإطلاق
فرض التحليل النفسي صراعاً جديداً بين إرادة الإنسان الواعية ودوافعه اللاواعية	تناولت السينما العمليات الداخلية للإنسان لقدرتها على تقريبنا من الوجه البشري. لأن الكاميرا حين تقوم بدور الراوي العالم ببواطن الأمور تستطيع أن تخلق عوالم داخلية بأساليب سينمائية متنوعة
الدراما المسرحية تستخدم الفضاء المتصل. إذ يعيش المتفرج داخل فضاء المشهد المسرحي على خشبة المسرح	تعتمد الفضاء المتقطع Discontinuous حيث أن كل لقطة سينمائية قد تنقلنا إلى محيط جديد
الزمن في المسرح متصل •	الزمن قد يكون غير متصل. بمعنى أنه قد يعود إلى الخلف أو إلى الأمام بين أزمنة مختلفة (كما هو الحال في القصة، خاصة التي تستند إلى تيار الوعي) Stream Of Conseiousness
تميل الفرقة المسرحية نحو معارضتها للبطل الدرامي - غالباً - ••	تميل الفرقة السينمائية إلى التوحد مع البطل - غالباً - (ويرجع هذا إلى اقترابنا من الممثل على الشاشة بفضل اللقطة القريبة (Close-up)

(•) في الكثير من الظروف المسرحية الحداثية وما بعد الحداثية يعتمد البناء الدرامي فيها على الأزمنة المتداخلة والأمكنة المتداخلة وعدم الاتصال

الزمني في عرض الأحداث.

\*\*\* وهو رأي قال به بازين Bazin ورفقه إيجيل تورنتيكست ، للدراما خارج المسرح - ت: سومية مظلوم . مهرجان القاهرة الدولي للمسرح

التجريبية (١٤) ٢٠٠٢ ، ص ٣٧.



### **الفصل الثالث**

## **جماليات الصورة المسرحية والسينمائية بين التعبير والتفسير**



من بداهة القول إن كل الأعمال الأدبية أو الفنية تعبر عن محتواها عبر شكل أدبي أو فني تأسس على العديد من الصور الفرعية المتتابعة ، المترابطة ترابطاً تصاعدياً بوساطة عقدة أو وحدة موضوع أو ترابطاً متجاوزاً ضعيف الحبكة لتتجمع كلها في إطار صورة كلية دالة على معنى تام أو عام ، أو أثر معنوي درامي وجمالي في آن واحد ، باعتبار الإبداع جالباً للمتعة قبل أن يقنع بصدق محتواه سواء على المستوى الفني أو على المستوى الحياتي أو الاجتماعي أو التاريخي. فلكي يحقق الأديب أو الفنان لعمله الصدق الفني فإنه يصوغه صياغة لا تقوم على الضرورة بقدر قيامها على الاحتمال ، وهو أمر أشار إليه أرسطو<sup>(١)</sup> Aristotle (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) عند تفريقه بين المؤرخ والشاعر . إذ رأى أن عمل المؤرخ متمثل في تصوير الحدث كما وقع بينما الشاعر يصور الحدث كما ينبغي أن يكون ، وهذا معناه تفاعل ملكة الخيال بما تنتجه أمام المبدع شاعراً كان أم فناناً من قدرة فائقة على التصوير والتخييل وما يضيفه على التعبير الأدبي أو الفني من جماليات بغية خلق الاكتمال الفني لعمله أو تصدق الملائكة الفني Minimalism لعمله.

ولأن المسرح والسينما كليهما يركزان بشكل أساسي - سواء في النص أو في العرض- على التصوير والتعبير ، لذلك لا تخلو صورة مسرحية أو سينمائية في النص وفي العرض من الجماليات لأنها تشكل الطرف الأول من معادلة الصورة الفنية في حين يشكل الفكر الطرف الثاني للمعادلة .

ولأن منهج البحث العلمي يقتضي احتذاء الباحث لقياس منهجي يتخذه نبزاً يضئ به دروب مسيرة بحثه العلمي ، لذلك وجدت ضرورة منهجية في استعراض مفهوم جمالية الصورة ومنابعها وفق المصادر التي عرضت لمفهوم الجمال سواء الفلسفي منها أو النابع من علم الاجتماع أو من علم النفس : فالجمال قيمة رأها بعض الفلاسفة في الموضوع ورأها البعض الآخر في الشكل أو الأسلوب ورأها غيرهم في الشكل مع الموضوع في وحدة لا تنقسم . كما رأها بعض كبار الفنانين والنقاد في المادة نفسها . كما رأها غير هؤلاء وأولئك في نظرة المتلقي بالمشاهدة أو بالسماع . لهذا اختلف تقدير الجمال

(١) أرسطو . فن الشعر . نقده . حرر من ١١٤ - ١١٥

باختلاف مناهج القياس وأدواتها . وفي ذلك يرى د. كمال عبيد أن "قياس التجربة الجمالية بواسطة علوم أخرى مثل علم النفس وعلم التاريخ وعلم الأخلاق وعلم الاجتماع وعلوم مماثلة أخرى تتشابه في خطوطها ومناهجها ومدلولاتها"<sup>١</sup> على ضوء ما تقدم في الفصلين الأول والثاني يمكن التطرق إلى بحث جماليات الصورة في السينما وفي المسرح .

من المقطوع به تضافر التعبير مع التفسير في تكوين الصورة في المسرح وفي السينما، بل في الفنون والآداب على تنوع أساليبها ، فالصورة في المسرح وفي السينما أيضاً تستهدف التعبير عن مواقف متباينة ما بين الصراع الدرامي والمقاومة ؛ حيث تتوازن مواقف الشخصيات المتعارضة أو تتعادل إلى الحد الذي يمكن القول عنده إنها تصالحت (كما في المسرح الوجودي حيث تنتهي مواجهة الأنا للآخر إلى التعادلية التي أسس عليها توفيق الحكيم نظريته للصراع في مسرحه وفي نظريته إلى الحياة) — لذلك يعتمد المؤلف المسرحي في بنائه لتقنية الصراع على أسلوب التعبير في الصور المسرحية أكثر من اعتماده على التفسير، في حين يعتمد في بنائه لتقنية الصراع الذي ينتهي بالتعادل في مواقف الشخصيات على تقنية المقاومة بأسلوب التفسير أكثر من اعتماده على التعبير ، لذلك يتوجه الحوار مباشرة إلى الفعل في الصورة التعبيرية ويدور الحوار مباشرة بالكلمات حول الفكر — كما هو الحال في المسرح الفكري عند جورج برنارد شو G.B.Shaw وجان بول سارتر Jean Paul Sartre (١٩٠٥-١٩٨٠م) وبريخت وتوفيق عند الحكيم و يوسف إدريس- .

على هذا يمكن القول إن جمالية الصورة المسرحية المعبرة أكثر وضوحاً عنها في الصورة المفسرة . والأمير نفسه ينطبق على الصورة السينمائية لأن التعبير مرتبط بالنفس وبالمشاعر والتفسير مرتبط بالفكر والعقل . "والصورة التعبيرية أكثر تأثيراً وإمتاعاً لأنها تجسد الموقف الشعوري للشخصية وهو الموقف الذي لا تقبل فيه الشخصية الحلول الوسط أو أنصاف الحلول بين الجمال والقبح .. بين العدل والظلم . أما الصورة التفسيرية فهي أكثر إقناعاً لأنها تُشخص الموقف الفكري للشخصية ، وهي على العكس من الصورة التعبيرية تتصل بالذهن أولاً ولا يتبقى منها للوجدان

١- كمال عبيد . علم الجمال المسرحي . بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام . دار الخؤون الثقافية العامة . الموسوعة العميرة (٢٤٠) ١٩٩٠ ، ص ١٠ .



إلا الشكل . ذلك أن الصورة التعبيرية توحى بأن وجودها سابق على وجود متلقيها في حين أن الصورة التفسيرية لا وجود سابق لها على تفسير المتلقي لها . فالصورة التفسيرية بهذا المعنى كاللغة ليس لها وجود سابق على الإنسان<sup>١</sup> ومعنى ذلك أن جمال الصورة أو قباحتها في الصورة المفسرة لا وجود له إلا من خلال المتلقي . أما "الصورة التعبيرية فهي محملة بما أراد الأديب أو الفنان كاتباً أو ممثلاً أو مخرجاً أن يعبر عنه وهي تحقق أثرها التعبيري على المستوى الدرامي مضمونياً وجمالياً عندما يتماس مع ما أراده الكاتب أو الفنان مع ما يقابله - مما يتوقعه المتلقي - بالفرجة المرئية أو السمعية أو بهما معاً"<sup>٢</sup>

إن معنى ذلك أن الأسلوب هو موطن التأثير الجمالي . حتى وإن اعتبرنا أن " كل الكلمات تشتمل على اقتباس من كلمات سابقة . ولا وجود لاقتباس متطابق مع الأصل أبداً " استناداً إلى مارفن كارلسون Marvin Carlson<sup>٣</sup>

وإذا جئنا إلى التعبير التمثيلي بين العرض المسرحي والفيلم فسوف نجد للتعبير في كلا الفئتين ثلاثة أبعاد :

**بعد حيادي :** حيث يعكس انتقاء الشخصية الممثلة للإنسان بشكل عام دون أن ينسب له جنسية محددة أو مكان أو زمان . ومثال ذلك في المقاطع السردية التي يؤديها صلاح جاهين بالصوت دون الصورة معلقاً بالنقد على حدث تم عرضه في فيلم (شفيقة ومتولي) أو التمهيد لحدث سيعرض بعد التمهيد له . وهو مائل في أداء الممثل في دور (الغاوي) في عرض مسرحية (ليالي الحصاد)<sup>٤</sup> . وفي المسرحيات التي تعتمد تقنية السرد الجماعي أيضاً (الكورس) في المشاهد التي تأسست على الحكيم وليس المحاكاة ، والبعد الحيادي يعتمد على التفسير أكثر مما يعتمد على التعبير .

**بعد أنثماي :** حيث يحمل التعبير صدى ما تنطق به الشخصية التي يؤديها الممثل وصدى حركته ودوافعها (ما يعكسه التعبير من إنتماء تلك الشخصية للبيئة المحددة وللجنسية المحددة بل للطبقة الاجتماعية المحددة أيضاً) ومثاله الأداء التمثيلي الذي

(١) د. أبو الحسن سلام . محاضرات في جماليات المسرح لطلاب قسم المسرح بآداب الإسكندرية . ٢٠٠٣ .

(٢) نفسه .

(٣) مارفن كارلسون ، فن الأداء - مقدمة نقدية - د: د. علي سلام ، مهرجان القاهرة الدولي للحادي عشر للمسرح التجريبي ٢٠٠٠ ، ص ٩٤ .

(٤) محمود دياب ، ليالي الحصاد ، سلسلة مسرحيات عربية . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب .

أداه مسرحياً (توفيق الدقن) لدور (إيدى Eddie) وأداه سينمائياً (راف فالوني) في مسرحية (مشهد من الجسر) للكاتب المسرحي الأمريكي آرثر ميللر Arthur Miller وعلى الرغم من المقارنة التي عقدها الناقد اسماعيل البنهاوي<sup>١</sup> لأداء ذلك الدور بين الممثل المسرحي المصري (توفيق الدقن) في العرض الذي أخرجه د. كمال عيد ، تلك المقارنة التي ينتصر فيها الناقد المسرحي لأداء توفيق الدقن إذ يقول: " لا يسعنا إلا أن نقدر ذلك التفسير الذي أعطاه لنا توفيق عن الشخصية . فكان يحترق حركة وتعبيراً - شكلاً ومضموناً - بحيث ينقلنا إلى العذاب داخل نفسه يكاد يمزقها . ولكن "الكريشندو" في أداء (راف فالوني) يناقض حتى طبيعة الدور بصورته في السيناريو ذاته. لأن (إيدى) لم يكن شخصية هادئة من البداية - كما بدا (راف فالوني) - ولم تحدث وقائع تجعله يثور في النهاية "

على الرغم من هذه المقارنة بين اختلاف الأداء التمثيلي بين الممثل المسرحي المصري لدور (إيدى) مسرحياً والممثل الأمريكي لنفس الدور سينمائياً . فإن كلا الأدائين قد حملا التعبير صدًى ما تنطق به الشخصية في الحدث الدرامي كما هو في النص . وما الصدًى إلا اقتباس من الأصل . ومن الملاحظ من خلال المقارنة النقدية السابقة أن كلا التعبيرين عن شخصية (إيدى) كان صدًى لصورة الشخصية التي رسمها آرثر ميللر نفسه في نصه المسرحي من حيث دوافعها وحركتها وتعبيرها الصوتي بكل تقلباتها الشعورية والمعنوية . كما أن كلا الأدائين (المسرحي) و(السينمائي) لدور (إيدى) كان أيضاً صدًى لشخصية الممثل المصري في العرض المسرحي . وصدًى لمؤثرات بيئته عليه ، وصدًى لشخصية الممثل الأمريكي في العرض السينمائي المأخوذ عن نص المسرحية نفسها وصدًى لمؤثرات بيئته . وفي كلا الأدائين أيضاً صدًى لثقافة المخرج المسرحي هنا والمخرج السينمائي هناك وفهم هذا وفهم ذاك للدور ولأبعاده في النص. ولا تنفصل جمالية التعبير المسرحي المصري للدور نفسه عن ثقافة المصريين حيث حرارة التعبير، ولا عن التقنية السائدة في حقل التمثيل في مصر ، حيث لم يتقن الممثل المصري سوى تقنية الذاكرة الانفعالية من مجموع تقنيات الأداء النفسي الذي تأسس عليه منهج ستانيسلافسكي Stanislavski ومن ثم اعتاد جمهور المسرح والسينما في مصر على استقبال ذلك اللون

١) سمير البهوي . مشهد من الجسر بين المسرحية والفيلم . (الثقافة) ٧/٧ ١٩٦٤م.

من الأداء التمثيلي دون سواه . وهذا ما يؤكد د. كمال عيد<sup>١</sup> في كتابه (علم الجمال المسرحي) في حديثه عن أسلوب التمثيل الواقعي الذي أخرج به العرض العبثي (لعبة النهاية) لصمويل بيكيت في مصر.

وتختلف جمالية التعبير التمثيلي عند الممثل الأمريكي . كما تختلف جمالية التعبير التمثيلي في الأداء المسرحي عنها في الأداء السينمائي تبعاً لحالة الحضور عند الأول ولوجود وسيط يرشح التعبير من خلال عدسة الكاميرا والإضاءة والحس الجمالي والدرامي للمصور خلف الكاميرا وإلياق المونتاج .

بعد رد فعل التلقّي : وهو ما يمثل رد فعل الممثل في دور ما على استحسان الجمهور لموقف قام بأدائه فانعكس استحسان الجمهور على بقية أدائه للدور ، الأمر الذي يؤدي إلى التمامية ، وإلى اكتمال الأداء اكتمالاً فنياً فيما هو تعبير واكتمالاً معرفياً أو معلوماتياً بالمضامين وبالقيم الفكرية والقيم الإنسانية والاجتماعية فيما هو تفسير . وتحقق الأثر الدرامي جمالياً ودرامياً .

أولاً :

### إبداع المخرج بين المسرح والسينما

يرى زيجمونت هبner<sup>٢</sup> Zygmunt Hubner (١٩٣٠-١٩٨٩م) أن المخرج السينمائي يوجد في موقف أصعب من موقف زميله المخرج المسرحي " فلأخير يعرف بدرجة ما جمهوره ويحدد مسرحه ونوعية جمهوره بما يقدمه ويعرضه . وإذا أراد المخرج أن يخاطب جمهوراً آخر غير ذلك الذي يرتاد هذا المسرح ، فما عليه إلا أن يغير مقر المسرح نفسه الذي يعمل فيه ، بل يمكنه كذلك - إن أراد - أن ينتقل للناس بمسرحه إلى الشارع كما فعل ممثلو جماعة المسرحية التجريبية (Bread and puppet) وغيرها من الفرق التجريبية "

أما المخرج السينمائي " فلا يعرف شيئاً عن جمهوره الذي يرتاد أفلامه . فإن فيلمه يمكن أن يصل إلى كل مكان ، إلى مختلف الفئات البشرية . بل إلى أطراف مترامية من أنحاء العالم ، إلى بلدان ربما يسمع عنها ذلك المخرج نفسه في دروس الجغرافيا فقط.

(١) د. كمال عيد ، علم الجمال المسرحي ، نفسه ، ص ١٠ .

(٢) هبner ، سبق ذكره ، ص ١٧٥ .

\* في الولايات المتحدة الأمريكية .

فنوعية جمهور الفيلم أمر ليس موقوفاً عليه . بل يمكن المخاطرة بالقول إن المخرج المسرحي يختار جمهوره . بينما يختار المتفرجون أفلامهم بأنفسهم بفنانيها وفنييها " ١ ومع أن الفنان في رأي آنجييه فايدا Andrzej Wajda (١٩٢٦-٢٠٢٢م) " هو من يكون بمقدوره تخمين ذلك الذي يحيط به في الحياة ويثير انتباه الآخرين ، ويكون باستطاعته عرض ذلك في عمله بالطريقة التي يستطيع بها الآخرون رؤيته كذلك " ٢

إلا أن طبيعة فن السينما في اختلافاتها التقنية وفي فكرها عن فكر المسرح وتقنياتها ويظهر الفرق بين المخرج هنا والمخرج هناك . فالمخرج السينمائي كما يرى هبner " في عمله الفني يبدع عالماً . بينما يخلق المخرج المسرحي عرضاً مسرحياً " ٣

وربما كان ذلك بسبب اختلاف مادة الإبداع الرئيسية في كل من المسرحية والفيلم ؛ ففي الفيلم "تلاعب الصورة بالقطع دوراً أكبر لا يقارن بالمسرح ، أي التفكير بوساطة الصور وتتابعها . فلا تتشكل في شخصيات لها طرق تفكيرها الخاص . وردود أفعالها المترتبة وسلوكها العام . بل تعرض هذه الأفكار بصيغة "كادرات" (لقطات أو أطر) وحلول تكوينية " فالفيلم كما يقول ليف كوليشوف Lew Kuleszow : " يبدأ بالفعل في اللحظة التي يقوم فيها المخرج بتحقيق رابطة ما لقطع مختلفة من شريط الفيلم الذي سيعرض على المشاهدين " ٤ .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن للمخرج السينمائي ميزة أخرى إذ أنه " الوحيد الذي يكون بمقدوره استغلال اللقطات نفسها من قائمة . يختار من بينها أفضلها . أما المخرج المسرحي فإن الممثل في لحظة ما - أي لحظة - العرض المسرحي يتحرر من قبضة مخرجه " ٥

### الفروق الجوهرية بين عمل المخرج المسرحي وعمل المخرج السينمائي:

لعل من الفروق الجوهرية في عملية إبداع المخرج السينمائي عن المخرج المسرحي تتمثل في أن " المخرج السينمائي يبدع الشكل الأخير للعمل الفيلمي ؛ منذ اليوم الأول للتصوير؛ على شكل أجزاء متفرقة ، مقتطعة من العمل الفيلمي ككل ، والتي ستمثل في

(١) نفسه

(٢) ديتنيس في هبner . نفسه . ص ٢٠٣

(٣) نفسه .

(٤) ديتنيس في هبner . نفسه . ص ١٨٣ .

(٥) نفسه . ص ١٩٩ - ١٧٠

نهاية الأمر فيلماً كاملاً . إن هذه الأجزاء المقتطعة توجد باعتبارها مادة كاملة . من اللحظة التي تسجل فيها على شكل (صور) الشريط السينمائي . والشكل الوحيد للتدخل السينمائي في هذه المادة هو عمليات المونتاج التي يقوم بها المخرج مع المونتير (منسق مشاهد الفيلم) والتي تسمح بدورها بتقصير هذه المقاطع وحذف بعضها . ثم ربطها فيما بينها بمقياس ومعيار لا يخلوان من قيود؛ وفق ما يريده المخرج " ١

أما طريقة الإخراج المسرحي فتختلف إذ أن " المخرج المسرحي يعمل تدريجياً في أثناء بروفات العمل ككل ، ولا يتخذ أي مقطع من مقاطع المسرحية شكله النهائي حتى لحظة افتتاح العرض الأول . وينتج عن هذا بعض الالتزامات الفنية التي تضاف إلى مسؤوليات المخرج السينمائي - وبدرجة أكبر من المخرج المسرحي ، أما المخرج السينمائي فيسيطر على فكرته سيطرة كاملة لتتشكل داخل رأسه كلوحة متكاملة ، عمل فني متكامل ، تصبح فيه اللقطات المصورة في اليوم الأخير ، خاصة أن المشاهد المصورة؛ هي في تسلسل يختلف عما هو موجود داخل السيناريو .

أما المخرج المسرحي فيمكن له أن يغير وجهة نظره لهذا المشهد أو ذاك ؛ إذا لم يصل إلى درجة الإقتناع

غير أن الممثل الأمريكي هنري فوندا Henry Fonda يرى رأياً آخر فيقول:

" على الرغم من أن عدداً كبيراً من المخرجين السينمائيين - وخاصة أولئك الذين لديهم تجربة مسرحية ما - يعرفون مدى أهمية البروفات ، فإن القليل منهم هو الذي يتيح لنفسه القيام بها . إن هذا ناشئ - لا ريب - من أهمية التوزيع الجيد والموفق للأدوار ، فهي عملية أهم في الفيلم منها في المسرح ، مما يؤدي إلى شعور المخرج - أحياناً - بالأمان . فالمخرج يفضل توزيع الأدوار على الممثلين ( المتمكنين الواثقين) أي الممثلين المعروفين بكفاءتهم ، والمتوقع منهم الكثير من الإبداع ، أكثر من المخاطرة بالعمل مع (ممثلين جدد) يحتاجون إلى وقت وإلى شروح وتعليقات طويلة عن أدوارهم مما يحتاج إلى بروفات كثيرة " ٢

وذلك في نظر هبتر يشكل أحد الاختلافات بين المسرحية والفيلم .

(١) نفسه - ص ١٨٤ - ١٨٥

(٢) نفسه - ص ١٨٦

أما الاختلاف الثاني الذي يحدده هبner بين المسرحية والفيلم فيتمثل - في نظره - في أن "الفيلم لا يعرض شخوصه مباشرة ، ولذلك فإن علاقة المتفرج بالفيلم تنسم بطبيعتها الأحادية ، أي من الشاشة إلى المتفرج . ولذلك فمن المنظور التطبيقي ، نرى أنه ليس للمخرج السينمائي حتى فرصة القيام بالتعديلات المطلوبة والضرورية ، بعد أن يراه المشاهدون ، وبعد أن ينسخ الفيلم في عشرات النسخ ، التي تعرض في عدد كثير من الشاشات السينمائية . لذا يصبح أمراً من قبيل المستحيل إجراء تعديلات أو حتى اختصارات يمكن أن تستقطع من الفيلم . أما في المسرح - وعلى الرغم من الصعوبات الناجمة عن ذلك في معظم الأحوال - فيمكن أن يتم ذلك"<sup>١</sup>

ومع أن تلك الاختلافات بين الإخراج المسرحي والإخراج السينمائي صحيحة لما لكل فن منهما من خصوصية في المادة وفي الشكل وفي التعبير ، إلا أن كلا الفنين يستهدف صناعة ماهية الأثر الدرامي والفني والجمالي وكيفية إبداعه ومن ثم إيصاله إلى الجماهير .

يقول زيجمونت هبner Zygmunt Hubner (١٩٣٠-١٩٨٩م) " من المؤكد أن الاختلاف بين فن المسرح ، وفن السينما هو اختلاف بين . لكن هذا لا يمس - بشكل رئيسي - عملية الخلق والإبداع نفسه ، حيث لا يتغير إطار فنية الإخراج وجوهره . إن كثيراً مما قيل - عن فن الإخراج - يعد بمثابة الإمكانية والمؤشر اللازمين ، لاستخدام أصوله فيما يخص فن السينما أيضاً ، وأشير في هذا المقام إلى الجزء الخاص بالتعامل مع المادة الأدبية وقضية توزيع الأدوار . وكذلك العمل المشترك مع الممثلين"<sup>٢</sup>

ولاشك أن عملية الخلق والإبداع المسرحي لكي تحقق التعبير لابد أن تتأسس على التصوير الدرامي والفني والجمالي . والتصوير لا يتحقق بدون التصور الذي لا يتحقق بدوره هو الآخر بدون الخيال ، ولا خيال في الأدب والفن دور تخييل (أي توجيه المتلقي لفعل التخيل) وتركيب للصور المتخيلة . على أن التركيب في الفيلم السينمائي هو الأصل في عملية الخلق والإبداع النهائية عند إخراج الفيلم . وهذا اختلاف آخر . والتركيب في إبداع الفيلم السينمائي ليس مجرد الربط بين الصور ربطاً ذهنياً وتقنياً ، ولكنه قبل ذلك ربط شاعري قائم على التعبير الذي لا يتحقق - بدوره - دون عاطفة (المونتير) ووجدانه .

وعلى ذلك تتألف المنظومة الحرفية في الفن من مراحل ثلاثة :

**مرحلة الخلق** وهي مدفوعة بالخيال (الخبرة التخيلية)

**مرحلة الذكاء** ووقودها العقل (الخبرة الإدراكية)

(١) نفسه - ص ١٨٣

(٢) نفسه .

مرحلة التعبير ووقودها العاطفة (الخبرة الشعورية والوجدانية)

فعلى الفنان في أثناء إبداعه الأدبي أو الفني مخرجاً مسرحياً أم سينمائياً أدبياً أم فناناً تشكلياً أم موسيقياً أم مصمماً للرقص عليه أن يعبر هذه المراحل ، فلا إبداع دون تمكن من عبور هذه المراحل الثلاث بتلقائية وتمكن تقني - حسب فنه - .

ثانياً :

### بدايات الإخراج السينمائي للأعمال المسرحية التناول السينمائي للشكسيريات المسرحية :

استناداً إلى رأي (لورانس أوليفيه Olivier مـ) الذي يفترض فيه أن شكسبير يعد أعظم مؤلف سينمائي لو أن فن السينما كان قد وجد في عام ١٥٥٩م . ولأنه أن أوليفيه قد رأى في الطاقة التخيلية للصورة في أعمال شكسبير المسرحية ما يجدر بالسينما أن تلتفت إليها فتعيد أعماله المسرحية بانتاج سينمائي تلعب فيه الصورة عبر الكاميرا دوراً يكشف عن عظمة الخيال الشكسبييري . من هنا بدأ الإنتاج السينمائي للفيلم الصامت بأعمال شكسبير المسرحية ومن هنا حظيت نصوص شكسبير المسرحية بما لم تحظ به نصوص كتاب مسرح آخرين على مر العصور من إعادة إخراجها سينمائياً . ولو عرفنا أن مسرحية (هاملت) قد أنتجت في السينما العالمية بدءاً من عام ١٩٠٠م حتى عام ١٩٧٠م في سبعة وأربعين فيلماً منها سبعة وعشرين فيلماً صامتاً حتى عام ١٩٢٥ ، والعشرين فيلماً الباقية الناطقة أنتجت بدءاً من عام ١٩٢٦م حتى عام ١٩٧٠م<sup>١</sup> .

هكذا كانت الشكسيريات السينمائية وما تزال موضوع جدل لا ينتهي :

فريق يرى أن السينما يجب أن تقتصر على تسجيل المسرحيات الشكسبييرية بغير تنميق أو تقييد ، وتتجاهل كل ما يؤثر على الأبعاد اللغوية لشعر شكسبير أو يضعف من أثرها . ومثال ذلك (هنري :خامس وعطيل ) بإخراج لورانس أوليفيه وتفيله عام ١٩٤٥م)

وفريق ثان : يرى أن الشكسيريات يجب أن تستجيب عندما تتحول إلى السينما طبقاً لمقتضيات اللغة السينمائية مع التقييد باللامع الأساسية للنص الشكسبييري . مثال : ( الملك لير

<sup>١</sup> هنا بالإضافة إلى ما أنتج لهذه المسرحية نفسها حتى الآن ولعل آخر ما شاهدته كانت المعلقة السينمائية المعاصرة لهاملت حيث حل اللاتيفون والكوميونتر والانتزعت محل الرمل . والأزياء عصرية لبروبية لكل الشخصيات بما فيها الملك . وعرق أوليفيا يتم في حمام سياسة والشيخ شخص عادي من لحم ودم ولي زي مصري يجلس على القاعد ويتكلم بالطريقة الطبيعية التي نتحدث بها كل الشخصيات وهكذا تفلوت الرؤى في المبالغات السينمائية للمسرحيات الشكسبييرية من إنتاج مسرحي إلى إنتاج سينمائي وص إنتاج سينمائي آخر تاله له مدد بشاذ في السهم وال أن بما يؤكد عظمة النص الشكسبييري وخلوده من ناحية يؤكد أن العمل الفني العظيم سلف إبداع فئدعين في كل مكان وفي كل زمان ومكان يعني التمكن من إعادة إنتاجه كل فنان يعرف قيمته الثاقبة

(١) . نيل رانج ، (السينما البريطانية) ، مئوية السينما المحلية ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ص ٨٦ .

بإخراج الروسي كوزنتسيف حيث صُوِّر القصر في قمة الجبل وعامة الشعب في نفس اللقطة  
(النمل في القاع )

ثم فريق ثالث: يرى أن الفيلم الجيد المأخوذ عن شكسبير يستطيع استخلاص مفاهيم  
عصرية وأن يعبر عما يعتمل في أعماق النفس البشرية من خواطر وانفعالات وتسجيلها  
تسجيلاً يتلاءم وطبيعة فن السينما " <sup>١</sup> (هاملت إنتاج أمريكي حدثي عام ٢٠٠٣ م )  
(الملك لير بإنتاج أمريكي حيث تحول (لير) من ملك إلى صاحب مزارع يقسمها على  
بناته . وتحولت الأحداث إلى صراع الكابويوز للاستيلاء على المزارع المجاورة ، مع  
الحفاظ على الخط العام وتغيير أسماء الشخصيات)

وما كان لفن السينما أن يعيد إنتاج مسرحيات عالمية كأعمال شكسبير إلا لعظمتها  
وقيمتها الدرامية التي تجسد قيم الإنسانية بخيرها وشرها.

يذكر أحمد رأفت بهجت : " لجوء فناني السينما إلى مسرحيات شكسبير يرجع في المقام  
الأول إلى أن دراميات هذا الشاعر العظيم مزدحمة بالشخصيات المتلئة حيوية وتتميز بأسلوب  
ديناميكي يساعد السينمائي على إعداد يوافق طبيعة فن السينما " <sup>٢</sup>

وهو يستشهد بقول لورنس أوليفيه : " لو أن السينما وجدت عام ١٥٥٩م " لكان شكسبير  
أعظم مؤلف سينمائي في عصره ، وأنه يمكن القول بأن أعماله كتبت خصيصاً للسينما " <sup>٣</sup>  
وبناء على ذلك فإن آثار شكسبير السينمائية تنعكس في استخدام رجال السينما الصامتة  
لمسرحياته في أكثر من مائة فيلم . تتحرك في اتجاهات ثلاثة هي :

إرضاء الرغبات البدائية للجمهور . وهو السائد في السينما الصامتة . وتقتصر أغلبية  
أفلام هذا الاتجاه على مجرد تصوير مشهد من مسرحية لشكسبير . وتعكس مواقف  
الصراع والإثارة في النص الشكسبييري مثل مشهد (البارزة) في (هاملت) .

أما الاتجاه الثاني فيقوم على تسجيل مشاهد شكسبيرية حية لنجوم مثل  
الفرنسية سارة برنار Sarah Bernhardt ، ماكس رينهاردت Max Reinhardt  
(النمسا) ، جود فري تيرل (بريطانيا) استانيلسون (ألمانيا) إميل يانينجر (ألمانيا)

(١) أحمد رأفت بهجت . أقواء على الشكسبيريات السينمائية من عام ١٩٠٠ إلى ١٩٧٠ (الفنون) مج ٢٤٠ . ربيع ١٩٧١م . ص ١١٤ .

(٢) نفسه

(٣) شكسبير ولد في عام ١٥٦٤ وتوفي عام ١٦١٦م .

(٤) نفسه . ص ١١٤

.. وتصدّقاً على ذلك تمّ البارزة في أحدث معالجة معاصرة لهاملت (٢٠٠٣م) تتم كلعبة السلاح ( شهر ) ويستبدل الهدف السعوم بطلقة مدس  
بطلقة مثل دور لائرس على متن دور هملت Hamlet



فرانسز اكس بوشمان (أمريكا) . معظم هؤلاء كانوا يجدون في الأفلام الصامتة فرصتهم الوحيدة للخلود .. لاعتقادهم أن فن الممثل فن زائل.

أما الاتجاه الثالث فقدمته مجموعة من السينمائيين الجادين الذين يقتحمون عالم الشكسبيريات بوعي ونضج تامين . وقد ظهر هذا الاتجاه في عشرينيات القرن العشرين . ومن خلاله سُجلت بداية المواجهة الحقيقية لطبيعة الاختلافات بين العمل المسرحي والسينمائي.

ومن خلاله أيضاً أدرك مخرجو السينما الصامتة أنه بينما تُروى (تقدم وتعرض) المسرحية بالحوار في المحل الأول .. فإن الفيلم لابد وأن يعتمد على الصورة في المحل الأول .. ومن هنا اعتمدوا على فن البانتومايم ( التمثيل الصامت )<sup>١</sup> ومن البداية أن تتنافس على إنتاج أفلام صامتة عن مسرحيات شكسبير في بدايات صناعة السينما كل من أمريكا وإنجلترا وإيطاليا :

#### ١- شكسبيريات السينما الصامتة الأمريكية :

"قدمت أفلام عديدة مأخوذة عن شكسبير Shakespeare مثل عطيل Othello (١٩٠٣ م) ماكبث Macbeth (١٩٠٨م) روميو وجولييت Romeo And Juliet (١٩٠٨م) ريتشارد الثالث King Richard III (١٩٠٨ م) تاجر البندقية The Merchant of Venice (١٩٠٩م) يوليوس قيصر Julius Caesar (١٩٠٩م) الليلة الثانية عشرة - Twelfth Night (١٩١٠م) ..

والسمة المشتركة بين هذه الأفلام هي العجز عن التوصل إلى الفهم الكامل لأي أبعاد فنية أدبية للنص الشكسبيري.

وقد وصف المخرج الفرنسي (فكتور جاسيه) هذه الأفلام بأنها أفلام غير مهندمة ذات طابع فوتوغرافي رديء وممثلة بأسلوب ساذج ومبينة على سيناريو غير مفهوم بل يضحك وباختصار رأى (جاسيه) أن اليانكيز ( وبعض الأمريكيين ) قد شوهوا تماماً مسرح شكسبير<sup>٢</sup>

#### ٢- شكسبيريات السينما الإنجليزية الصامتة :

وكانت بداية الإنتاج السينمائي لأعمال شكسبير هي (روميو وجولييت) إذ أنه :

(١) نفسه - ص ١١٧ .

(٢) نفسه - ص ١١٨ .

في ١٩٠٨م ظهر أول فيلم بريطاني مأخوذ عن نص شكسبيري هو (روميو وجولييت) الذي صُوّر مباشرة من مسرحية كان يقوم ببطولتها الممثل الإنجليزي (جودفري تيرل) وفي ١٩١١م أخرج وج. باركر W. G. Parker مسرحية (هنري الثامن King Henry VIII) في فيلم بعد نجاحها على المسرح الملكي بلندن ببطولة (هربرت تيري Herbert Terry) ومن شروط إخراجها ألا يستغرق عرض الفيلم أكثر من عام حتى لا يؤثر في إقبال الجمهور على المسرح<sup>١</sup>

#### ٢- شكسبيريات السينما الإيطالية :

أما في إيطاليا فقد اتخذت المعالجات السينمائية منحى آخر يعطي الأولوية في إنتاج أعمال شكسبيرية للناحية الاقتصادية فيما يبدو حيث :  
” احتلت الأفلام التاريخية الصامته مكان الصدارة في السينما الإيطالية لسهولة استعمال الأسكن التاريخية وانخفاض أجور (الكومبارس) . وهم من العناصر الأساسية في هذه الأفلام ”

ومن أهم أفلام شكسبير في السينما الإيطالية الصامتة :

هاملت (١٩٠٨م) إخراج : ماريو كازيريني . روميو وجولييت (١٩٠٨م). الملك لير (١٩١٠م) إخراج : ليجورو<sup>٢</sup> .

#### ٤- شكسبيريات السينما المصرية :

حظيت أعمال شكسبير باهتمام مخرجي السينما المصرية ومؤلفيها حيث تناول الكثير منهم - تيمات مسرحيات شكسبير واستوحى منها عمله السينمائي . فعلى سبيل المثال نجد أسماء لامعة في عالم الإخراج السينمائي المصري مثل يوسف شاهين الذي تناول فكرة انتصار الحب على الفروق الطبقية في فيلمه (الآخر) عام ١٩٩٩م.  
يقول الناقد سمير فريد :

إن” فيلم (الآخر) ليوسف شاهين هو دعوة إلى حب مثل حب روميو وجولييت ولكن في مصر في نهاية القرن العشرين”<sup>٣</sup>.

(١) نفسه .

(٢) نفسه . ص ١١٩ - ١٢١ .

(٣) سمير فريد . شكسبير ككتب السينما . تقدم د. نهاد حليمية . المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة . ٢٠٠٢ . ص ٤٨

وسبق تقديم روميو وجولييت لشكسبير بإخراج " محمد أمين نحت عنوان (ممنوع الحب) عام ١٩٤٢ م - كما قدمها كمال سليم ١٩٤٤م أيضاً وتناولها عبد العليم خطاب في فيلم بعنوان (العلمين) ١٩٦٥ م " .

هذا عن روميو وجولييت في السينما المصرية . وفي استعراض بانورامي لشكسبيريات السينما المصرية نجد أن :

" (هاملت) قد قدمها كمال الشيوخ عام ١٩٧٨ م . ثم قدمها حسن حافظ بعنوان ( يمهل ولا يمهل) عام ١٩٧٩ م " <sup>١</sup> .

وكذلك قدمت (عطيل) بأربعة رؤى سينمائية معاصرة : " (الشك القاتل) لعز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٣م و(المجد) للسيد بدير عام ١٩٥٧ م - (عطيل) من إخراج حسن رضا ١٩٥٨م و(الغيرة القاتلة) لعاطف الطيب عام ١٩٨١ م " <sup>٢</sup> .

وحظيت ترويض النمرة بأربعة تناولات سينمائية مصرية معاصرة :

حيث " (الزوجة السابعة) من إخراج إبراهيم عمارة عام ١٩٥٠م و(آه من حواء) لفتين عبد الوهاب عام ١٩٦١ م ، (التمردة) لمحمود ذو الفقار ١٩٦٣م وانتهاءً بإيناس الدغدي عام ١٩٦٦م " <sup>٣</sup> .

وقدتمت (الملك لير) في تناول سينمائي مصري في فيلمين : " (الملاعين) بإخراج أحمد ياسين عام ١٩٧٩م ثم (حكمت المحكمة) لأحمد يحيى عام ١٩٨١م " <sup>٤</sup> .

ومع أن الجمالية خاصة من خواص الصورة سواء كانت صورة طبيعية أو صورة مصنوعة ، آلية كانت أم بشرية أدبية أم فنية - مسرحية أم سينمائية - . ومع أن العناصر المكونة للصورة الجميلة تكاد تكون متقاربة ، إلا أن الأثر الجمالي لا يتحقق إلا عن طريق التلقي أو الفرجة عن طريق المشاهدة (في حالة الصورة المرئية) أو الفرجة عن طريق الاستماع (في حالة الصورة السمعية) أو عن طريقهما معاً في آن واحد عبر وسيط سينمائي أو بالفرجة الحاضرة في عرض مسرحي.

ولا يصادر هذا الرأي الآراء الكثيرة المتعارضة عند الكثير من الفلاسفة أو علماء الاجتماع أو علماء النفس أو نقاد الفن الذين قداخلت آراؤهم ما بين مقدّر للجمال

(١) نفسه.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه.

محصوراً في الشكل وقاصر إياه على المضمون، ومقوم له من خلال ارتباط الشكل بالمضمون؛ وناف لوجود جمال أو قبح، ومستند لتقدير الجمال أو القبح في الصورة للمادة نفسها، أو لتلقي الصورة نفسه.

ولأن الصور تتنوع في الفيلم السينمائي عنها في العرض المسرحي نظراً لتعدد المناظر والأماكن ولتعدد زوايا التصوير وتقنياته في الفيلم السينمائي، وتعدد اللقطات ما بين اللقطة القريبة والقريبة جداً واللقطة البعيدة واللقطة المتوسطة.. وتقنيات المونتاج (التنسيق غير المتسلسل تسلسلاً منطقياً للمشاهد) لذلك يمكن القول إن جماليات الفيلم السينمائي أكثر تنوعاً وتعددًا عن جماليات العرض المسرحي. والمتأمل لل عروض المسرحية التي تحولت إلى أفلام سينمائية أو الأفلام التي أعيد إنتاجها في عروض مسرحية سيجد تبايناً ملحوظاً بين الصورة وجمالياتها في تناول كل فن منهما عن الفن الآخر. إن المقارنة بين تقنيات الصورة وجمالياتها في إخراج تلك الأعمال الإبداعية سينمائية ومسرحية سوف تكشف عن عدد غير قليل من التباينات الجمالية في الفيلم عنها في العرض المسرحي.

---

• يمكن الإشارة إلى المعهد من الأعمال الدرامية التي أنتجت بوصفها أفلاماً سينمائية ثم أعيد إنتاجها في عروض مسرحية توالعكس ومنها على سبيل المثال لا الحصر: (مس جوليا - جان فارك - الأفعى الناعمة - ربا وسكنة - رصاصة في القلب - سبتي الجميلة (مسرحية) و My Fair Lady سينمائية - موسيقى في الحي الشرقي (مسرحية) وصوت الوصفى (سينمائية) - كارمن - لعبة الست (سينمائية) - قصة الحي الغربي - مهرام - زقاق الدق - الناس اللي تحت - جميلة يو جورو - سيد درويش - إيفيتا.

## جماليات النزعة الطبيعية في العرض المسرحي مس جوليا جماليات النص وجماليات العرض المسرحي :

إذا كانت قراءة النص المسرحي فيما يرى السويدي أوجست سترندبرج August Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢م) بمثابة قراءة نوته موسيقية لأنها مهارة صعبة ليس للكثيرين القدرة عليها ؛ فكيف تكون قراءة العرض المسرحي الذي يترجم نصاً مسرحياً أو يفسره أو يفككه كشفاً عن تناقضاته ، وعن معناه الذي يرجئ النقاد التفكيكيون الكلام في اختلافهم حول معناه العام ؟ ومنهم إيهاب حسن<sup>١</sup> وجاك دريدا Jack Drida وإدوارد سعيد . وكيف تكون قراءة عرض مسرحي لم يستند إلى نص مؤلف ؛ ربما جريباً وراء فكرة ( موت المؤلف ) التي انتشرت في الأوساط الفلسفية والنقدية والأدبية والفنية عامة وفي الأوساط المسرحية على وجه الخصوص.

ومن البدهة أن يفهم رأي سترندبرج على أنه يقصد المخرج الذي يتصدى لإخراج نص مسرحي ، لأن المختص بقراءة النوتة الموسيقية هو واحد من ثلاثة : المايسترو أو العازف الموسيقي أو دارس فن الموسيقى . وأعتقد أنه يشيز نحو المخرج المسرحي الناقد والمحترف وليس غيره.

أما قراءة العرض المسرحي المترجم لنص مسرحي أو المفسر له ؛ فهي مهمة الناقد المسرحي المثقف ، المحترف ، المسلح بالنظريات النقدية والمستنبط من العرض الذي يتصدى لنقده شروط نقده ، دون أن يفرض على العرض نظرية نقدية معينة بشكل مسبق.

لكن الأمر يختلف في قراءة الناقد المسرحي التفكيكي لعرض مسرحي ارتكز على نص مؤلف، أو عرض آخر ينفي فكرة التأليف أو يتأسس على فكرة ذات خطوط عامة تتجاور فيها الصور وفق فنون التشكيل أو فنون توظيف لغة الجسد في التعبير الدرامي؛ ذلك أن القراءة هنا تسعى إلى البحث عن تناقضات الفكرة وتناقضات طرحها وتناقضات تشخيصها أو تجسيدها ، لأن الدلالة العامة للعرض مختلفٌ عليها عند

<sup>١</sup> أحد نقاد الأدب الأمريكي . وهو مصري كان والده مديراً لمدرسة الشرقية في عهد الملك فاروق . لك إيهاب هاجر إلى أمريكا في الأربعينيات من القرن الماضي.

المتفرج الذي استقبل العرض ، وهي كذلك عند المتفرج الذي سيشاهدها بعد ذلك كلما تم العرض في أي مكان أو زمان ، مهما طال الزمان ومهما تغيرت بيئات العرض ؛ فسوف يرى كل متفرج على العرض معنىً ورؤيةً مغايرةً نابعة من فهمه لرؤية مبدعه مؤلفاً كان أم مخرجاً ، وهذا أمر بدهي . ومن هنا فإن اختلاف رؤية كل متفرج للمعنى الذي رآه غيره سيظل يلاحق النص أو العرض دائماً وأبداً . ولذلك رأى جاك دريدا ومعه التفكيكيون أنه لا يوجد معنى تام لخطاب النص أو العرض . ومن هنا وجب إرجاء الحديث عن الاختلاف حول المعنى التام لكل خطاب إبداعي . وتلك نظرة فيها لاشك من ملامح الفكر العدمي ، وهي تتوج فكرة موت المؤلف التي استمدت أنفاسها من فكر نيتشه الذي طرحه في كتابه (موت الإله) حيث رأى أن مهمته انتهت عند خلق الكائنات والأشياء .

ولأن هذا البحث يركز جهده - أولاً - في اتجاه خروج النص المسرحي عن جنسه الأدبي والفني إلى جنس فني آخر هو فن السينما طلباً لحرية أوسع وأشمل في التعبير . وفي التفاعل غير المباشر مع جماهير أكبر في بيئات أوسع وثقافات مختلفة ، ثم يحدد جهده الرئيسي في اتجاه خروج الفيلم السينمائي عن جنسه الفني على هيئة عرض مسرحي عالمي أو محلي ، وعلى وجه الخصوص في سينما شادي عبد السلام - في خروجها عن جنسها الفني إلى جنس فني لا يستند إلى نص هو فن الرقص المسرحي الحديث ، لذلك يتمثل أمام الباحث رأي سترندبرج الذي صدرت به هذا التمهيد . إذ أرى صعوبة قراءة عروض وليد عوني المسرحية لأفلام شادي عبد السلام بوصفها (نوته موسيقية) لأنني أجد نفسي وأنا أناشد خبرة الناقد المحترف والمثقف أن تعينني ، كما أناشد خبرة المخرج المسرحي أن تتضافر مع خبرة الناقد حتى أتمكن من الكشف عن جماليات الإخراج في الصورة السينمائية لعروض شادي عبد السلام ومقارنتها بالصورة المسرحية لعروض وليد عوني التي تعتمد على لغة الجسد وعناصر السينوغرافيا في ثلاثية (المومياء - كرسي توت عنخ آمون - الفلاح القصيح) إلى جانب الجهود المتعددة في الإخراج السينمائي العالمي في تحولها إلى إبداعات مسرحية .

لا شك أن تناول مثل هذا الموضوع تناولاً علمياً لا يتأصل منهجياً دون التسلح بثقافة الصورة ومناط الجمال فيها ، على أساس أن الجمال لا يقارن الصورة الأدبية

أو الفنية باعتبارد توأماً لعناها ومحتواها الفكري . ولأنك أن التسلح بثقافة الصورة في السينما والمسرح ، والقدرة على تشريحها للوقوف على جمالياتها وسر التركيب الإبداعي فيها يلزماني بتوظيف ما توصلت إليه في دراستي لعلم الجمال في الفصلين السابقين للوقوف على تقدير الفلاسفة للجمال وتقدير علماء النفس وعلماء الاجتماع والنقاد الفنيين والمسرحيين للجمال ، حيث يبدو الاختلاف حول تقدير الجمال عند كل طائفة منهم متبايناً ؛ فمنهم من يرى الجمال في الموضوع ، ومنهم من يراه في الشكل ، ومنهم من يرى الجمال في امتزاج المضمون مع الشكل ، ومنهم من يرى أن الجمال نابع من الذات الفردية المتلقية للخطاب أو للإبداع ، وآخرون ينكرون وجود شيء اسمه الجمال. غير أن اهتمام هذا البحث يتمحور حول مصادر الفكر الجمالي وآلياته من حيث النسق الجمالي وشاعرية تبايناته ومناطق الجمال في التعبير المسرحي وفي التعبير السينمائي ، وتقنيات كل منهما كشفاً عن قيمة كل تعبير منهما ، ومدى اختلافه عن تعبير الفن الآخر.

### ”مس جوليا“ وجماليات الإخراج المسرحي

لأن الصورة في السينما تختلف عنها في المسرح ، حتى وإن اتخذ كل من الفيلم - الذي تحول إلى إبداع مسرحي - أو المسرحية التي تحولت إلى إبداع سينمائي أسلوباً فنياً واحداً كالطبيعية مثلاً كما في العرض المسرحي (مس جوليا) لسترندبرج<sup>١</sup> ، والفيلم الذي أخرجت المسرحية بوساطته سينمائياً فإن جماليات الصورة تختلف في معالجة المخرج السينمائي عنها في جماليات الإخراج المسرحي .

مع أن كلتا التجريبتين ( العرض المسرحي والعرض السينمائي لمس جوليا) يجسدان مقولة سوفوكليس Sophocles : ”إن متع الإنسان الصغيرة هي مصدر مأساه“

فقد سعت (جوليا Julie) إلى متعة صغيرة مع خادمها (جان Jean) وقد كلفتها حياتها . والمسرحية من فصل واحد يحتوي على ثلاثة مشاهد : (المشهد الأول) يبدأ بحوار عادي ، فالخادم (جان) يقف مع حبيبته (كرستين Christina) طاهية مطبخ القصر الريفي للكونت والد (جو ليا) يقص عليها منتقداً ما رآه من السيدة الصغيرة (جوليا) التي كانت تراقص الخدم ، بما فيهم (جان) نفسه ، الذي فضله على غيره من الخدم

١ العرض للمسرحي (مس جوليا) من إخراج ”جيرهارد غوردوكر“ على مسرح ”كوبلر روم“ بلمبيخ.

فور رؤيتها له لترقص معه رقصة (الفالس Valse). ويمتد حبل النعمة بين الخادمير لتدلي كريستين بوجهة نظرها المؤكدة لملاحظة (جان) الانتقادية لتنتهي إلى الحالة النفسية لمس (جوليا) مؤخراً ومرجع ذلك إلى فسخ خطبتها مع وكيل النيابة منذ أسبوعين . وفجأة يقطع دخول مس (جوليا) حديثهما لتصيب كرستين بالغيبط والغيرة الشديتين بطلبها من (جان) أن يصاحبها في رقصة (الاسكوتيشا). وتجسد ذلك بالتعبير الصامت حيث تفرغ (كرستين) غيظها في غسل الأطباق وإخلاء المائدة من بقايا الطعام . وتوقد شمعة .

وبهذين الفعلين يكشف التعبير الدرامي عن الطبيعة المركبة للمكون الدرامي (أثر الغيرة والغيبط) وإحلال لغة الحركة بدلاً عن التعبير بالكلمات وهما متلازمان مع مركز كرستين الخدمي الطبق في قصر الكونت . فالجمالية في ملامة العناصر البديلة للكلام لنقل الأثر الدرامي وتحقيق المصادقية عن طريق المسكوت عنه.

### جماليات التعبير في العرض المسرحي النمساوي "مس جوليا" :

يرى بعض رجال المسرح في مجال الإخراج المسرحي إبداعاً وتديساً ونقداً أن أسلوب إخراج نص مسرحي يلتزم بالضرورة اتباع أسلوب ذلك النص نفسه<sup>١</sup> غير أن د.أبو الحسن سلام<sup>٢</sup> يرى أن ذلك ليس قاعدة ملزمة لبعض المخرجين ، خاصة أولئك الذين يتأسس إبداعهم في إخراج النص المسرحي على تفسيره أو تأويله أو تفكيكه لا مجرد ترجمته إلى عرض مسرحي حي .

وإذا كانت جماليات الصورة في النص أو في العرض المسرحي نابعة من خصائص أسلوب تأليف النص، أو من خصائص أسلوب إخراج العرض المسرحي ، فإن عرض مسرحية (مس جوليا) بإخراج النمساوي (جيرهارد فيردكو) مغاير لأسلوبها الفني الذي عرفت به ، فقد استبعد المخرج الأسلوب الطبيعي الغالب على النص جانباً ، وعمل على مغايرة الصورة المسرحية للتزعة الطبيعية في إخراجه لذلك النص ، في إطار تنويع العرض لعدد من الصور غير الطبيعية للحدث وذلك على النحو الآتي :

(١) راجع آراء سعد أريش " العرض المسرحي بين التأليف والإخراج " (فصول) مج ٢ ع ٢ أبريل مايو يونيو ١٩٨٢ . ص ٥٠.

(٢) وراجع آراء أحمد ركي في كتابه عبقرية الإخراج المسرحي . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٣) د. أبو الحسن سلام . المخرج المسرحي والقراءة لقطعة لنص . الإسكندرية . دار الوفاء للنشر . ١٩٠٣.



انفصال حركة الممثلين عن المعنى الذي يجسده حوارهم ، فالحركة لا تطابق الكلمات ويعمل ذلك على (تغريب Alienate) الحركة عن القول وليس في ذلك ما يطابق منطق الطبيعية.

□ اصراخ الممثلين الفجائي في أثناء التعبير الصوتي من غير دوافع حقيقية للصراخ حيث يصرخ ممثل دور "جان" في أثناء جلسة احتساء الجمعة مع (جوليا) قائلاً: " في صحتك .. اشربي البيرة " <sup>١</sup> وليس في ذلك ما يطابق النزعة الطبيعية .

□ تعتمد حركة الممثلين إخفاء بعضهم بعضاً دون مبرر يوافق منطق النزعة الطبيعية.  
□ اعلو أصوات الممثلين إلى حد الصراخ بعد وصول الكونت وسماع رنين الجرس وهو مناقض لطبيعة الموقف الدرامي أيضاً ، إذ كان الموقف يتطلب أداء هامساً حتى لا يفتضح أمرهم لدى الكونت وبذلك كان الأداء في ذلك الموقف مقارفاً للنزعة الطبيعية.  
□ لتباطؤ إيقاع أداء الممثلين بشكل عام . وهو أمر لا يعكس حالة اندفاع "جوليا" ومباغتتها لخادمها بما لا يعكس تسارعها نحو استسراج "جان" وهذا مقارق لطبيعة الحالة المزاجية والنفسية وحالة التهيؤ الجسدي للرقص والمرح مع الخدم وسائس الخيل.

□ وجود ستارة شفافة تفصل الحدث الذي يجسده الممثلون على المسرح عن جمهور الصالة بحيث يرى الجمهور الحدث مجسداً بالممثلين من وراء تلك الستارة الشفافة. وهذا ليس من النزعة الطبيعية ولكنه يدخل ضمن عناصر الأسلوب التعبيري. فهذه الستارة الشفافة تفصل العرض عن الصالة وتُجسد فكرة عزل الحدث عن المنطق الطبيعي للحياة ، فهو بذلك يعد حدثاً مغايراً لطبيعة العلاقة المنطقية ؛ كما هي في الحياة المعيشة . وبذلك يتلون الحدث بلون النزعة التعبيرية وبيبتعد عن النزعة الطبيعية على الرغم من أن المخرج جعل رائحة قلي كرسيتين للبيض تنساب إلى أنوف الجمهور في صالة المسرح بما يوعز في المشهد الافتتاحي بأن العرض يتخذ أسلوب النزعة الطبيعية — مع أنه يخلط الأساليب .

(١) سترندبرج ، مس جوليا ، ترجمة محمد توفيق مصطفى ، سلسلة من المسرح العالمي ، الكويك ، ١٩٧٠ .  
هو لون من الأسلوبية stylization ، إذ يعد صراخه بمثابة خط أحمر تحتها لتأكيد نزولها السريع عن مرجعتها الطبيعية العليا .

□ قطع ممثلة دور جوليا للستارة الأمامية الشفافة التي تعزل الشخصيات عن المجتمع الأكبر (مجتمع الجمهور في الصالة) بالموسى الذي أعطاه لها جان لتقطع به شريان ذراعيها بما يجسد فكرة تخلصها من فكرة الارتباط بجان ، وتحررها من ذلك السجن الذهني الذي ترمز الستارة الشفافة إليه تاركة جان خلف هذا الحاجز الذهني الذي يعيش خلفه حيث ما يزال يعيش حلم اليقظة في الصعود إلى طبقة الملاك والنبلاء ، وهو الفاقد للشرف - بحكم تدني شريحة الطبقة - طبقة الحثالة التي ينتمي إليها . وتظل كريستين حبيسة سجنها النفسي سجيئة أفكارها عن الدين والكنيسة وشرعية الارتباط والوظيفة الحكومية ذات العائد الثابت والمعاش المضمون .

□ تظهر جماليات النزعة التعبيرية في حركة جوليا للستارة الشفافة الأمامية وما يرمز إليه ذلك من تجسيد حالة التحرر من سجن فكرة الهبوط إلى القاع . في مقابل التضاد المعنوي الرمزي الذي يجسده بقاء الخدم (جان) و(كريستين) في سجن الخدمة (الطبقة الدنيا).

□ كما تتجسد جماليات الدلالة الدرامية لتوظيف الضوء في لحظة الممارسة الجنسية بين جان وجوليا حيث تُطفا أضواء المنظر بداخل المطبخ وتنبعث من الخارج أشعة ضوء من باب غرفة جان الذي يقع على يمين المنظر حيث تأخذ حركة جان وجوليا إيقاع البطة الشديد الذي يجسد اللحظة الرومانسية خاصة مع الموسيقى الخلفية المصاحبة للحدث حتى نهاية عملية الاتصال الجنسي بينهما .

□ وتتجسد أيضاً جماليات النزعة الرمزية في حركة سقوط جوليا على الأرض ورأسها في مقدمة أرضية المسرح في مواجهة الجمهور وجسدها ممدد في اتجاه أعلى المسرح مع وقوف جان فوقها ، وما يدل عليه ذلك التكوين شبه الهرمي إذ يعكس ما آلت إليه جوليا .

□ ولا شك أن حذف المخرج النمساوي لمواقف الغناء والرقص في عرضه هذا قد أفقد العرض أحد أهم العناصر التي يركز عليها البناء الدرامي ليمس لمس جوليا

---

• في عرض قدم أخيراً في قصر التفتوح بالإسكندرية من إخراج جمال بالقوت . استعاض المخرج برفعة تسييرية تخضع حالة السقوط والنداسة الغرامية عن طريق توظيف الخدم في أداء رفعة ترمز إلى ما يجري في غرفة جان بينهما مع صاحبة موسيقية معترة . وهو العرض الذي يشكل الجزء التطبيقي من دراسته لتعدد الرؤى الإخراجية لمس جوليا . والتي هي موضوعه لنيل درجة الماجستير من قسم المسرح بآداب الإسكندرية ، وتشخيص اللواقح هكذا يدخل في إطار جماليات الأسلوب التعبيري.

فحسب، ولكن لكل أعمال سترندبرج ومن ثم فقد خسر العرض بذلك العديد من الصور الجمالية إلى جانب خسارته لركننين أساسيين من أركان البناء الدرامي في مسرح سترندبرج دون مبرر فني أو درامي أو إنتاجي ، هذا إلى جانب خلط الأساليب الفنية في ذلك العرض- وما هو غير مستحب في مثل هذه الأعمال العالمية الكبيرة - .

«تكمّن جماليات الصورة في المشهد الثاني في الصوتيات الصادرة عن غسيل (كريستين) للأطباق بديلاً عن الكلام ، إذ تعبر اصطكاكات الأطباق المتتالية في عملية الغسيل محل تعبيرها الكلامي، حيث حلت اللغة غير الكلامية محل تعبيرها الكلامي عما تشعر به من غيظ بسبب سطو سيدتها الصغيرة (جوليا) على رجلها وحبيبها (جان) الذي هو في عرف خطيبها - حسب اتفاقهما معاً - فهي بوصفها خادمة وإن لم تقدر على البوح بما يعتل بداخلها من اشتعال نار الغيرة ، فلن تعدم القدرة على ندب أدوات تقديم الطعام لتصرخ أو تندب حظها نيابة عنها ، ولا شك أن الصورة هكذا أبلغ درامياً وأبدع جمالياً مما لو كانت (كريستين) قد عبرت عن تنفيسها بالكلمات ؛ فالصورة على النحو الذي عرضت به يُعمق فكرة التباين الطبقي وكَبَت الشخصية الدنيا في المجتمع الطبقي لشاعرها الحقيقية حيث تراقب تعبيرها رقابة ذاتية وتكبت شعورها بالظلم والهوان وتعبيرها عنه بالكلمات . غير أنها تتخذ طريقة أخرى غير كلامية لا تؤاخذ عليها ، خاصة وأن النص لم يعبر عن هذا الموقف النفسي لكريستين بالكلمات - وإنما عبر بغير الكلمات ؛ بتجسيد صورة التنفيس بأدوات تقديم الطعام بدون طعام ، مما عمق الدلالة بإبطال فاعلية التواصل في العلاقة بينها وجان حيث غسل الأطباق التي أكل فيها سوياً ، بما يشي بانتهاء حالة المشاركة بينهما.

وإذا كانت المقابلة بين عنصرين نقضيين في صورة واحدة هي وسيلة مهمة من وسائل صنع جماليات الصورة ، فإن سيكولوجية غسيل الأطباق المتمثلة في الضواء الصوتية لعملية وضع الأطباق وتناولها بشيء من الحدة - وإن عكست حالة يأس كريستين من نجاح تواصل علاقة جان بها حبيبة وخطيبة - إلا أن إشعالها لشمعة فوق مائدة الطعام تعطي أثراً درامياً وجمالياً يؤكد الدلالة المقابلة أو المضادة لحالة اليأس في أفق التوقعات ؛ إذ تكشف عن القوق المستشف لأمل رجوع جان لها في

نهاية الأمر ، وتكشف عن واقعية تفكيرها وفهمها المستشف لاستحالة فكرة التزاوج بين الطبقات استشفافاً حسيّاً وليس عن طريق الإدراك.

ولو أخذنا برأي بعض الفلاسفة ومن شايهم من علماء النفس والاجتماع والنقد بأن مناط الجمال كامن في الصورة أو الشكل وليس في موضوعها ؛ فإن في اجتماع عنصرين في تلك الصورة المسرحية وهما عنصر الصوت مؤثراً درامياً بديلاً عن التفجير الداخلي النفسي لمثلة دور كريستين ، وما يجسده من طبيعية في الأسلوب الحقيقي الذي لا تستطيع الخادمة في إطار المحيط البيئي الذي تعيش فيه (القصر ووظيفتها الخدمية) أن تعبر عن غيظها من سيدة القصر لاعتدائها على ما يخصها كما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمشاعرها ووجدانها وإنسانيتها حتى لا تطرد إلى الشارع أو ينكل بها لأنها من الطبقة الدنيا ؛ دليلاً على استبدال القول (المسكوت عنه) بالتنفيس الحركي وإسقاط كبتها بوسائل مختلفة ؛ إذ تحل قرقتها الأطباق بديلاً عن لغة الكلام لتعذر تعبير كريستين القولِي بسبب الجبر الطبقي الواقع عليها .

أما العنصر الدرامي والجمالي الثاني في مكونات تلك الصورة المسرحية المجسدة فهو إشعال كريستين للشعلة . فمن طريق صوتيات غسل الأطباق والضوء الضئيل للشعلة جمع النص في الصورة بين الصوت والضوء . وهو جمع بين عنصرَي الحياة . فالصوت والضوء هما دليلا الحياة . ولا شك أن عنصر الحركة ونسبور - حركة غسل الأطباق مع سكون كريستين - تعمق دراميات الصورة وتكثف أثرها الدرامي والجمالي تكثيفاً بليغاً ، خاصة إذ يشف التعبير بضوء الشعلة الذابل عن جزء من حقيقة شبق سيدتها جوليا وعن ملمح العرق الوراثي، فكريستين تسترجع عبر ذاكرتها التخيلية تاريخ سيدتها الكبيرة والدة مس جوليا في بداية علاقتها بالكونت والد جوليا ، وقد كانت علاقة غير شرعية جاءت جوليا نفسها ثمرة تلك العلاقة. كما تكشف عن انتهازية (جان) وانحطاط أخلاقه . وذلك يؤكد تأسس الصورة على عنصري (البيئة والوراثة) ويؤصل للنزعة الطبيعية التي انبنى عليها الأسلوب الدرامي للنص.

وإذا كانت المباغتة إحدى تقنيات الصورة الجمالية . على أساس أن مفاجأة المتلقي بالصورة المسرحية تستفز مشاعره . إذ تُهيئ نفسياً لتلقي أثر درامي كان قد توقعه . فلما فوجئ بأثر درامي مغاير لما توقعه استغزت مشاعره . لأن الأثر الدرامي الناتج عن الصورة التي تلقاها جاء مخيباً لتوقعاته . وجماليات الصورة أو تشوهاها هي

التي تحرك مشاعر متلقيها وتشكل وجدانه ، بحيث يبدي قبولها المستمتع بها لانعكاس جمالياتها على نفسه ، أو المستنفر منها لانعكاس تشوهراتها على نفسه . وقد ظهرت تقنية المباغثة في دخول (جوليا) الفجائي في أثناء حكي النميمة الدائر بين كريستين وجان حول تصرفات (جوليا) الغريبة التي لا تناسب وضعها الاجتماعي الطبقي، ثم مفاجأة جوليا لهما بطلب مصاحبة جان (خادمها) لها في رقصة (الإسكوتيشا). وبذلك تصبح المباغثة مركبة من ناحية ، حيث تباغتهما (جوليا) عند دخولها الفجائي عليهما مما يؤدي إلى قطع حبل التواصل الحواري ، ثم تضاعف من مباغتهما لهما - من ناحية ثانية - بطلبها شبه الأمر لجان بمراقبتها . ولأن تقنية التراكيب في مكونات الصورة الدرامية تشكل عنصر فرجة جمالية ، فقد حققت تقنية التركيب لعنصر المفاجأة في الصورة تقنية أخرى من تقنيات صنع جماليات الصورة وهي تقنية التماثل حيث المفاجأة الثانية لهما تماثل المفاجأة الأولى لهما أيضاً .

وبانتهاء المشهد الثاني (الصامت) تكون كريستين قد لملت مشاعرها المتناثرة ، مع للمتها لبقايا الطعام من على المائدة بعد أن تكشفت لها بعض ظلمة من نفس سيدتها (جوليا) وبعض ظلمة من نفس حبيبها وخطيبها (جان) وهو ما جسده بإشعالها للشمعة فوق مائدة الطعام، تأكيداً رمزياً على معرفتها أو تعرفها على مشاعر "جان" وعلى انتهازيته ، ومن ناحية أخرى للتأكيد على أمل استمرار العلاقة مع جان حتى ولو كانت شاحبة . ويظهر الرمز في المسرح مجسداً تجسيدا مادياً ، مرئياً أو مسموعاً - مائلاً في ضوء الشمعة وتوقيت إشعالها وفي اصطكك الأطباق في توقيت غسلها بما تحدثه من ضوضاء إيقاعية بتماثل الصوتيات الصادرة عنها في الحدة وفي التتابع والتداخل مع صوت انسياب مياه المنبور في حوض غسيل الأطباق ، لاشك أن الرمز هنا هو أحد عناصر تشكيل جماليات الصورة المسرحية بتوافق توقيت ظهوره كرد فعل مرئي أو مسموع - غير لفظي - ليعبر تعبيراً بلاغياً عما عجز الكلام والفعل الظاهر والمباشر عن التعبير عنه في ظل الظرف الذي وجدت فيه (كريستين) نفسها (وضعها الاجتماعي ومكونها الوراثة) بوصفها تجسيدا للشخصية في النزعة الطبيعية . تتكرر تقنية المباغثة أيضاً للمرة الثالثة ولكن مع بداية المشهد الثالث أو المستوى الثالث من مستويات تطور الحدث ، حيث تباغت (جوليا) و(جان) كريستين

بدخولهما عليها في المطبخ بعد أن انتهيا من الرقص لتطلب (جوليا) من (جان) أن يستبدل ملابسه ثم تجالسه لاحتماء الجعة . وتتكف مباغتتها لكرستين في رفع (جوليا) الكلفة بينهما و خادمها (جان) لتصيبهما بالدهشة . والدهشة محركا للمشاعر وللدراك معا . ويتولد عنها التساؤل الذي قد يكون غير ظاهر - حسب الظرف الموضوعي كما في حالة كريستين - وقد يكون سلبياً حالة انسحابها من المطبخ في حركة عصبية أو شبه عصبية ؛ تسعد لاشك سيدتها (جوليا) تعبيراً عن انتصارها عليها باستحوازا على خطيبها . ويحقق شعور (جوليا) بالانتصار بصفتها امرأة على امرأة أخرى - بغض النظر عن المستوى الطبقي وتفاوته هنا - يحقق لجوليا الانتشاء الذي يظهر في متابعتها البتسمة بطرف عينيها لطريقة الخروج المكبوت والصامت لكريستين ، وهو يعكس بالنسبة لجوليا جمالية التعبير والابتهاج ، بينما يعكس نقيض ذلك بالنسبة لكريستين .

على ذلك تتراوح جماليات التعبير ما بين الروعة والتشويه في نفس (جان) المعلق بين ارتباطه الطبقي المشدود بالمستوى الاجتماعي الأدنى ، ورغبته في التعلق بحبل الطبقة العليا المتدلي له طرفه عن طريق (جوليا) - سيدته - في ليلة معينة يتاح فيها التحرر من قيود الطبقية والعبث واللهو في عرف المجتمعات الأوروبية كلها وتقاليدها مما يتيح التقارب الإنساني بين السادة والخدم . وجان مغتبط لهذا ومتوتر لذلك أي أنه في حالة تعبير تشويه الروعة لمجرد بزوغ شعاع أمل يتمكن من تسلقه صعوداً نحو طبقة الأسياد ويشوبه التشويه في كونه مقيداً من ساقه بحبل ثابت مشدود إلى أرضية طبقته الاجتماعية الدنيا فلا هو قابع في الأرض عن قناعة منه ولا هو قادر - بعد - على مواصلة حلم الصعود إلى سماء أسياده .

وبينما هو مشدود إلى حبل تحرش جوليا به المجدول بكلمات غزل متهور عابث ، وشبه طفولي عالي النبر تكشف له جوليا عن ميلها نحوه ؛ تتسلل كرسيتين منسحبة منكسرة لتكمل جوليا لعبة الحراك الطبقي نزولاً منها إلى مستوى الخدم ويسرح خياله الإيهامي صعوداً للتشبه بطبقته الأرستقراطية .

كذلك عبّر صمت كرسيتين وانسحابها من ملعب المواجهة الطبقيّة التي أشعلتها جوليا عن تيقنهما بحسما أن كلا من جوليا وجان في لعبة اندفاعهما

الإيهامية في اتجاه مغاير لاتجاه مسيرة طبقته سوف يكتشف كل منهما في النهاية أنه سلك طريقاً مسدوداً . لأنه حول اللعب الإيهامي إلى واقع إذا أقلت الأمر من يد (جوليا) في (حجر جان) الذي تعتمد فهم عبث (جوليا) بوصفها ابنة الطبقات العليا - التي تميل إلى اللعب بعواطف أبناء الطبقات الدنيا - تعتمد فهم عبثها ذاك على أنه تحرش به ، تجسيدا لطبيعته الدنيا التي تأخذ كل شيء على محمل الجد تبعاً لمعاناتها الحياتية .

ويتأكد ذلك الحدس من خلال عدد من المناوشات الصغيرة بين جوليا وجان إذ تتهمه بالتمثل بالأرستقراطية على الرغم من كونه خادماً وتطلب منه أن يقبل حذاءها فيحذرهما من اللعب بالنار وتتهمه بالغرور ثم يتسلل إلى وجدانها بمونولوج يزعم خلاله أنه مرض ذات يوم لأنه لم يستطع أن ينال الفتاة التي أرادها . مرض كما يمرض الأمراء الذين لا يأكلون ولا يشربون بسبب الحب الخالص . ليخلص في نهاية مونولوجه إلى الزعم بأن الفتاة التي مرض من أجلها هي (جوليا) نفسها . وهنا تكون جوليا قد استسلمت له أو كادت تستسلم فانتهمز حالة هرج الفلاحين في الحديقة واقتربهم من المطبخ ، وأقنعها أن تقبل اقتراحه بأن يدخلها إلى غرفته حتى لا يراها أحد . وبسطة دخولها إلى حجرة خادمها يبدأ المشهد الثالث أو المستوى الثالث في خط تطور الحدث بفصل من رقص الباليه ، حيث يدخل الفلاحون وهم في حالة رقص وانتشاء على أنغام أغنية شعبية .

ولي وقفة هنا حول المفارقة الدرامية في غرائبية طلب جوليا من خادمها بأن يقبل حذاءها في الوقت الذي تتنازل فيه باحتساء كوب من الجمعة معه . وهي مفارقة تكشف عن تناقض الصورة الدرامية التي تأسست على تناقض فعلها في وحدة التعبير الدرامي ، حيث تتقنع بقناع طبقته العليا ، وبقناع الطبقة الدنيا حيث الجذر الطبقي لأمرها . وفي ذلك تفعيل لعنصري (البيئة والوراثة) بوصفهما أساساً للنزعة الطبيعية .

على أن ما يلفت نظر الباحث هي صورة الاستدراج المتبادل بين جان وجوليا ؛ حيث استعواء كل منهما لسكر التزييف غير الواعي في خطاب استدراجه للآخر . فلواعيا يقودها مغمضة العينين إلى الدرك الأسفل عند قدمي خادمها وهي تظن أنها تستدرجه بينما هو بخطط ليستدرجها بوعي موهما إياها بأنه منجذب نحوها دون

قدرة منه على منع ذلك . وفي لعبة التذاكي المتبادل تلك تبرز جماليات الصورة للمتلقى إذ يدرك المشاهد أن كليهما يستدرج الآخر ، ومع ذلك يشفق على جوليا من مغبة مساعها نحو السقوط من أجل متعة صغيرة دون أن تعي هي أنها قد أوقعت نفسها في حفرة ستؤدي إلى حتفها في النهاية .

هكذا تعمل تقنية المباغته بسحرها على تطوير الحدث من موقف النميمة إلى موقف الصدمة العاطفية ، ومواجهة كريستين الصامتة أو الساكنة لها إلى موقف الطقس الراقص الذي يطور الحدث ويمرر دور الشبق لدى كل من الرجل (جان) والمرأة (جوليا) مما يدفعها إلى السقوط ويدفعها إلى الصعود عليها نحو حلم عمره المتوهم بالخلاص من ماضيه وحاضره حيث الكونت والجرس المعلق وتلميع حذاء الكونت وطاظة الرأس والانحناء لأوامره .  
في هذه المسرحية :

" يبني سترندبرج خطته الدرامية على خطين دراميين متقاطعين يسيران في اتجاهين متناقضين حين يصعد جان إلى أعلى وتسقط جوليا إلى أسفل ولكنهما يلتقيان في لحظة الصعود والهبوط ، ويمثل تقابل أحلامهما العقدة الدرامية " ١ . وذلك قريب من فكرة (الأرجوحة) ، حيث تصعد أسرة ممثلة لطبقة ؛ بينما تهبط الأخرى معبرة عن هبوط طبقة أخرى.

إذن فقد تفجّر حلمه بالخلاص من ذلك كله فور دخول جوليا وهو خلفها إلى غرفته ثم دخولهما إلى المطبخ من جديد ، فهو مطبخ صنع أحلامه أيضاً - على مستوى الرمز - . وفيه يقرر رحيلهما معاً باقتراح منه إلى سويسرا ليملك فندقاً يمال أييها الكونت وقد حثها على الاستيلاء على ما يكفيهما من المال لامتلاك فندق على البحيرات حيث الصيف الدائم وأشجار البيرتقال ، في تطلعه إلى تحقق حلم صعوده إلى الطبقة الأرستقراطية.

وهنا تبرز جمالية الموقف الدرامي في تفرد المنطق في الكلام تصريحاً بحلمه في امتلاك فندق من الدرجة الأولى بعد أن امتلك السيدة الأولى في مقابل صمت جوليا دون إنصات منها لحلم يقظته المعلن . أملاً في أن تسمع منه كلمة حب واحدة . والإنسان



يأمل في الحصول على ما يعوضه عما افتقده ، وجوليا افتقدت عطف الأب فهو لاه عنها ، وافتقدت حنان الأم فهي ميتة ، وهي الآن بعد أن أعطت نفسها للرجل الذي شاركها في لعبة الاستدراج الجنسي توقعت منه أن يعوضها عما تفقده ، وهو الحب . غير أنه لا ينبس بالكلمة خاصة في هذا القصر الذي لم يعرف سوى الأوامر والنداء الآلي عبر الجرس المعلق . هذا بالإضافة إلى أن الخادم جان لا يعرف ما هو الحب في ظل وضعه الطبقي المتدني وثقافته النفعية الانتهازية . ذلك أن كلمة حب لهذه الطبقة تشير إلى معنى آخر قد أراد سترندبرج هنا أن يشير إلى اختلاف معنى القيم ما بين الطبقتين .

وتبرز الصورة الجمالية بروزاً موضوعياً في إدراك كل منهما للحاجة الحقيقية التي يفتقدها ويعمل على الحصول عليها من الآخر فهي تحتاج إلى كلمة (أحبك) أي إلى شيء معنوي ، وهو يحتاج إلى المال فحسب ولا شيء غيره ، حتى يحقق عن طريقه حلمه في الحصول على لقب (كونت) ويبرز مناط الجمال في صورة المواجهة الدرامية حيث تكتشف جوليا أنها بعد أن سرقت مال أبيها الكونت وسلمته لشريك رحلة اغترابها في سقطتها وغربتها التي تستعد لها استعداداً نفسياً تكتشف بأنها شريكة لص . وهنا تدرك معنى السقوط فتقبل وهي صاغرة احتقار خادمها لها وهو يأمرها بحزم بأوامر تمثل لها على الفور فتصعد لتسرق مال أبيها بعد أن انتهت من جلسة الشراب معاً . وهي جلسة تتجسد فيها مفارقة الحراك الطبقي خير تجسيد إذ تحتسي هي كأس الجعة بينما يحتسي هو كأساً من نبيذ الكونت تمثلاً إدعائهاً منه بأنه أصبح من الطبقة العليا عن إدراك . وتمثلاً غير مدرك منها بأنها من جنس أمها في سيرتها الأولى قبل أن تصبح سيدة القصر وهذا موقف كآبة وإثارة للشفقة وتأمل لسقطتها بعد تألق موهوم .

في مقابل صورة امتثال السيدة لأوامر خادمها اللص تظهر صورة أخرى للامتثال . ولكنه ليس امتثالاً للبشر بل هو امتثال روحاني ، حيث تدخل كريستين وهي تستعد للذهاب إلى الكنيسة . وهنا يظهر تضاد قيم الامتثال للشر في حالة السيدة جوليا والامتثال للخير في حالة الخادمة كريستين التي ترفض البقاء في البيت بعد أن تدنس . والجمال هنا يكمن في التماثل غير التام وتقنياته في اختلاف وجهتي الامتثال ما بين جوليا وكريستين ، فجوليا تمثل لقائد جسدها وشهوتها ، بينما تمثل كريستين لقيادة روحانية انطلاقاً من نظرة عقائدية عمياء لطبقتها . والامتثال

الأول سريع الزوال ومؤبد إلى الدمار والانتحار والشفقة . اما الثاني فقياده وازع ديني روحاني لا يزول ، لأنه حقق لكريستين التوازن الوجداني وهدوء الروح واستقرار البدن . وبذلك يكون بينهما تماثل في الموضوع واختلاف في قيمة تماثل كل منهما ووجهته . وهو أمر يحقق جمالية التعبير والتصوير في الحدث الدرامي لأنه يجمع التماثل ونقيضه في صورة واحدة .

### جماليات لعبة التعويض :

تكشف الصورة عن جمالياتها أيضا عبر تقنية التعويض التي تتكشف من خلال سريان الدماء في الحدث المسرحي . فإذا كانت مسيرة جوليا نحو هوة سقوطها طلباً للتعويض عن حالة اغتراب وهي داخل قصر والدها الذي يهملها ، ومع غيبة الأم عن الوجود . وهي التي لو وجدت لشكل وجودها صمام أمان لمسيرة الفتاة . خاصة إذا كانت تعيش حالة اغتراب مع عالم أبيها وطبقته . بالإضافة إلى الدور المهم والفاعل لعنصر الوراثة ، حيث ورثت من أمها جينات طبقتها الدنيا حين كانت خادمة لأبيها ومطية لشهواته . وهذا ما يبرر وجودها طوال جريان الحدث المسرحي في المطبخ بين الخدم وساسة الخيل والفلاحين كما تتكشف في الحدث جدلية التعويض في حياتها . فهي تستعيز عن خطيبها (وكيل النيابة) أحد أفراد الطبقة الأرستقراطية بخادما . بعد أن حاولت إخضاع خطيبها وترويضه بسوطها بديلاً عن ترويضها لكلبتها (ديانا) التي هجرتها . ولأنها لم تقدر على ترويض كلبتها فحاولت ترويض خطيبها الأرستقراطي ، ولما فشلت في ذلك فسخت خطوبتها منه ، ثم إنها تعاود لعبة الترويض باتخاذ عصفور . كما حاولت ترويض خادما ، فإذا به يروضها لأنه أدرك بحيلته أنها هي التي تحتاج إلى من يروضها ، فلما فشلت - إذ حدث لها عكس ما سعت إليه - لجأت مرة أخرى إلى اصطحاب عصفورها معها في رحلة غربتها مع عشيقها (خادما) ولكنه يقضي عليها وعلى لعبتها ؛ إذ يهوى على العصفور بالساطور فيقتله لينهي لعبة التعويض التي تمارسها منذ البداية بلا توقف .

هنا فحسب تتخذ قرارها الأخير عن وعي ، إذ تواجهه بحدة حاضّة إيّاه على قتلها هي أيضاً بعد أن كانت متأهلة للرحيل معه . معبرة عن كرهها له ولجنس الرجل وعن رفضها للسفر معه .

تظهر جماليات التعارض في الصورة المسرحية عن طريق تقنية صورة الرحيل عن ذلك البيت المندس . فجوليا كانت تعتزم الرحيل مع جان إلى سويسرا في حين كان عزم كريستين على الرحيل من البيت إلى الكنيسة ومنها تنطلق خارجه بعد شهور . وهي لا تحيد عن ذلك حتى مع استنجد جوليا بها لترحل معها إلى سويسرا لتكون وسيطاً بينهما فهي تفتقه الآن وتمقت جنس الرجال من جنسه ؛ إلا أن كريستين ترفض أن تستعين بها جوليا على جان في رحلتها التي كانت تعتزم القيام بها . فها هي تفتقد كل ما حولها .. تفتقد عطف الأب وحنان الأم ومصاحبة كليتها وخطيبها وخادمها ويكارتها وعصفورها ، ثم تخسر نفسها أخيراً بعد أن خسرت عالمها كله ولم يتبق لها شيء ، واحد لتخسره . فقيم استمرارها في الحياة جسداً بلا روح ؟ بعد أن فقدت ما ينسبها إلى الطبقة الأرستقراطية . وما ينسبها إلى الطهارة . بعد أن فقدت الشرف مع رجل وضع معدوم الشرف ؟ لذلك أقدمت على الانتحار طلباً للعلو والتسامي الروحي الذي تفتقده طبقته وتفتقده طليقة خادمها ، وذلك بخروجها وبيدها موسى الحلاقة الذي قدمه لها جان عديم الشرف الذي لم يفقد شيئاً كان يمتلكه من قبل ، وهو يدرك أنه لن يفقد شيئاً طالما تبع صوت الجرس المعلق على حائط المطبخ وطالما وضع عينيه على حذاء الكونت وأرهف أذنيه صوب مصدر الصوت المتوقع من قبل أن يصدر !! خشية أن يباغته الرنين .

على أن مناط الجمال الأساسي في الحدث كله مائل في لعبة الاستدراج نزولاً وصعوداً متفاعلة مع لعبة التعويض التي تشكل دفعاً حقيقياً إلى لعبتهما الإيهامية الإسقاطية . لقد عبّر سترندبرج في مقدمة المسرحية عن ذلك ببلاغة إذ يقول : " إن انهيار إحدى الأسر يستبطن ازدهار أسرة أخرى تتمكن بسببه من النهوض ، في حين يشكل تعاقب الصعود والهبوط (الأرجوحة) واحداً من مفاتيح الحياة الأساسية " ١

رابعاً :

## جماليات اللقطة السينمائية في عرض مسرح جوليا بين التعبير والموسيقى (الكاميرا)

لا يكفي في السينما أن يُخلص الممثل في إتقان أدائه للدور الذي يمثل - كما في المسرح - حتى يتمكن من جعل المتفرج يكره الشخصية أو يحبها ، أو يتمكن من خلق تأثير درامي وجمالي يحرك مشاعر المتفرجين . ذلك لأن وبين المتفرج وبينه وسيطاً تمر الصورة عبره.. وهو الكاميرا Camera ، فما لم تكن اللقطة السينمائية مدروسة وحساسة وتعكس الذات الداخلية للمصور ، فلسوف تذهب جهود الجميع (الممثل والمثلة ومصمم المناظر والمكيبير ومصمم الأزياء ومصمم الإضاءة والمونتير وجهود المخرج) هباءً ؛ ففي المسرح تتجلى البداية الجيدة لتخيل الشخصية مع الصورة التي يصفها المخرج أو المؤلف لنا في أول مرة كما يقول هايز جوردون H. Gordon . وفيما نتحدث به الشخصيات في الحوار عن نفسها أو عن غيرها من الشخصيات أو فيما يشكل دليلاً على سلوكها في الحدث . إلا أن مثل هذه البداية لا تكور كافية في السينما لخلق تأثير درامي وجمالي في مشاعر المتفرجين ما لم تسهم اللقطة السينمائية بكافة أنواعها قريبة أم قريبة متوسطة أم لقطة عامة أم لقطة قريبة جداً أم لقطة مقتربة Traviling in أم مبتعدة traviling out في تأكيد مصداقية ذلك التأثير أو خصوصية اللقطة التي تضيف على الصورة خصوصية التعبير وفق أسلوب المصور وثقافته . يقول جاي روبي Jay Ruby : " إن الكاميرا مقيدة بثقافة الشخص الذي وراءها . ودائماً ما تتضمن الصور والأفلام اتجاهين اثنين :

الاتجاه الأول : هو ثقافة الذين يتم تصويرهم في الفيلم

الاتجاه الثاني : هو ثقافة الذين يقومون بتصوير الفيلم " ١

هذا من الناحية العامة أو من ناحية الإطار النظري . أما من ناحية الإطار العملي أو آليات التجسيد الجمالي للصور التعبيرية في السينما ، فهي تقوم على أطر تكاد تكون

(١) هير جوردون H.Gordon . التمثيل والأداء المسرحي . ترجمة: د محمد سيد القاهرة . وزارة الثقافة . أكاديمية الفنون . مهرجان القاهرة الدولي الحادي عشر للمسرح التجريبي . ١٩٩٩م . ص ٢٤٤

(٢) مقترى من د تيسر جمعة . " من وراء الكاميرا " ( الأنثروبولوجيا للرؤية والاستشراف والوع بعصر في مرحلة ما بعد الاستعمار) بحث في حلقة دراسية بجامعة مانهاتن Manhattan . الولايات المتحدة الأمريكية خريف ١٩٩٩ . ص ٦٠

واحدة في كلتا صورتين في المسرح وفي السينما . فالبادئ الأساسية واحدة تقريباً مع اختلاف التقنيات والوسائط والإمكانات المتاحة أمام كل وسيط من وسائط الفنون .

### الأسس الجمالية في تكوين الصورة السينمائية :

يشكل مركز الثقل ، التوازن ، التماثل التام ، التماثل غير التام ، التوكيد ، التكرار ، التقابل أو التضاد ، دائرية الأسلوب ، التكوين المتنوع ، الإيقاع ، التكتيف ، التظليل ، التباين والتوافق . تشكل كل هذه العناصر جماليات الصورة في المسرح وفي السينما وفي الفنون التشكيلية بل في كل الأنواع الأدبية والألوان الفنية على تنوعها واختلافها ؛ زمانية كانت كالموسيقى أم مكانية كالنظائر التشكيلية ، أم زمكانية كالمرح والباليه والسينما .

يذكر زوسر مرزوق : " إن الاتزان هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة . كما أنه من الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً مهماً في الإحساس بالراحة النفسية . إذ أن أي ترتيب في تصميم ما يجب أن ينقل للإنسان الإحساس بالاستقرار ، وذلك إذا ما توازنت الأشياء التي نحسها ومنها الألوان والقيم .. والاتزان من أسس الحياة فهو إحساس غريزي نشأ في نفوسنا من طبيعة شكل الإنسان كحيوان معتدل قائم رأسياً متوازن على أرضية أفقية . ولا شك أن الاتزان غير التماثل أكثر قوة وتأثيراً على النفس من الاتزان التماثل ، وذلك لأنه أقل وضوحاً فيتيح لنا فرصة المشاركة في عملية التنظيم بوزن الأحجام بإحساساتنا ، حيث تتعادل القوى الديناميكية الكامنة في اتجاه خطوط التكوين ، وبذلك تتاح للبصر إمكانية استمراره داخل التكوين بفضل ترابط الخطوط الرئيسية في التكوين . ومن ثم يصبح لاتجاه الخطوط الرئيسية تأثير كبير على إحساساتنا بتوازنها " <sup>١</sup> . وفي إطار تعريف مفهوم التوازن وأهميته في الصورة وتأثيراتها يقول جوزيف ماسكلي <sup>٢</sup> :

" عندما تتساوى القوى أو تكافئ كل منها الأخرى ، يقال عنها إنها (تتوازن) وينهار عادة الشكل أو الجسم إذا لم يتحقق فيه التوازن . ويضيق المشاهد بعدم التوازن في

(١) زوسر مرزوق - التكوين في العمارة - منشورية - مدبرة محضرات في تدبير المسرحي لطالب الفنون الثانية بقسم - مسرح - مدارس الإسكندرية .

١٩٨٨م - ص ٢٢ .

(٢) جوزيف ماسكلي - في تكوين الصورة السينمائية - بعض النماذج الأساسية . ترجمة : هشام المحاسن (فنون) مع الأول . ج . الأول شتاء ١٩٧١م .

ص - ١١٥ .

الصورة لأنه يسبب الاضطراب لحواسه ويخلق حالة من عدم الاستقرار للذهن واليه - عدم التوازن - يرجع السبب في أن بعض الصور تبدو غير مرضية . بينما تميل النفس لا شعورياً إلى التوازن في التكوين . حيث تلتئم العناصر المختلفة في صورة مقبولة . وقد يرغب المصور في حالات خاصة أن يربك المشاهد فيقدم له عن قصد تكويناً غير متوازن ولكن من المفروض عادة مراعاة قوانين التوازن في تقديم المنظر "

ويضيف ماسكلي : " ويمكن تدعيم التوازن أو تعقيده في تكوين الصورة المتحركة عن طريق حركة الممثل أو العربات (الشاريوه) كما تفرض حركات الكاميرا - العرضية أو الرأسية أو المتابعة بالعربة - عملية تكوين مستمرة على طول امتداد المشهد . ويعتبر التوازن داخل تكوين الصور المتحركة سلسلة من عمليات الموافقة بين عناصر الصورة المختلفة وتعتمد هذه العمليات في تحقيق غايتها على الإفادة من أوضاع الممثلين الأساسية واستغلال لحظات التوقف في الحركة عندما تستقر العناصر داخل الصورة " .

يفرق ماسكلي بين التوازن في اللقطات الثابتة عنها في اللقطات المتحركة : إذ " تتطلب المناظر الثابتة توازناً أقوى مما تتطلبه المناظر المتحركة حيث يجذب الحدث - في المناظر المتحركة - عين المشاهد بغض النظر عن حالات التكوين غير الملائمة " . كذلك يُفرق بين طبيعة التوازن في الصورة عنها في الحياة . فالتوازن في الحياة مرتبط بالوزن الطبيعي للأشياء ، بينما يرتبط التوازن في الصورة بالوزن النفسي الذي يتأثر بنسبة انجذاب العين لمختلف عناصر التكوين في الصورة ، ويرى أن جاذبية كل عنصر من عناصر التكوين تتحدد بما يتميز به هذا العنصر في الحجم ، والشكل ، والضوء ، واللون ، والحركة ، واتجاهاتها ، بالإضافة إلى تقابله مع ما يحيط به من أشياء ، ووضعه في الكادر . فالجسم الضخم الثابت على جانب من المنظر يمكن أن يوازن جسماً صغيراً متحركاً في الجانب الآخر ، ذلك لأن كلا منهما له نفس الوزن من الناحية النفسية أو ناحية الصورة .

كذلك يؤثر المكان الذي يحتله عنصر ما من عناصر التكوين داخل الكادر على وزنه . والجسم المتحرك نسبياً قادر على اكتساب مزيد من الانتباه أكثر من الجسم الثابت الضخم . خاصة إذا ما كان هذا الجسم الصغير المتحرك واضح اللون ومتناقضاً مع الخلفية . كما أن الجسم المتحرك نحو الكاميرا يكبر تدريجياً ومن ثم يزداد وزناً ، على عكس الجسم

الذي يتلاشى وهو يتحرك بعيداً . والجزء العلوي من الصورة أثقل من الجزء الأسفل منها . لأن الجسم المرتفع يبدو أثقل من الجسم المنخفض .

ويختلف مركز الثقل في التكوين حسب وضع الجسم في الصورة . فالجسم المنعزل يكتب ثقل أكثر من الجسم الملتحق بغيره أو المضاف إلى كتلة أو جسم آخر . والأجسام الغريبة أو المعقدة تبدو أكثر ثقلًا بسبب ما تثيره من اهتمام أكثر من غيرها ، والجسم المتماثل يكون أثقل من الجسم المفكك الأوصال ، والجسم الذي يتخذ شكلاً رأسياً يبدو أثقل من الجسم الذي يتخذ شكلاً مائلاً . والجسم المضيء يبدو أكثر وزناً من الجسم المظلم " ذلك أن الجسم المضيء يبدو كما لو كان يتقدم نحو المشاهد بينما يبدو الجسم المظلم كما لو كان يتراجع إلى الخلف . ومن ثم يجب أن تكون المساحة السوداء أكبر من المساحة البيضاء حتى يحدث التوازن بينهما . كما يبدو السطح المضيء - نسبياً - أكبر من السطح المظلم بسبب أشعة الضوء "

كذلك يشكل لون من الألوان ثقل أكثر من غيره . فالألوان الساخنة أثقل من الألوان الباردة ، والألوان الفاتحة تعطي إحساساً بالوزن أكثر مما تعطيه الألوان القاتمة .

- أنواع التوازن : يفرق ماسكلي بين نوعين من أنواع التوازن . أحدهما تقليدي وهو التوازن المائل ، أما الآخر فهو غير تقليدي وهو التوازن غير المتماثل .

ويتحقق التوازن المتماثل والتقليدي عندما يتساوى عنصران من عناصر التكوين في اجتذاب اهتمام المتلقي (المتفرج والسامع) . ويتحقق التوازن غير التقليدي عندما لا يتمثل جانبا التكوين أو تختلف قدرة كل جانب منهما عن الآخر في اجتذاب العين أو الأذن ويتميز التوازن غير المتماثل بديناميكية حيث يضم عناصر تكوينية متعارضة<sup>١</sup>

" ويستخدم التوازن غير المتماثل استخداماً جيداً في اللقطات الكبيرة - حيث يملأ الكادر ممثل واحد - بوضع الرأس بعيداً عن مركز الصورة قليلاً حتى توفر مساحة أكبر في الاتجاه الذي ينظر نحوه الممثل . وبالربط بين الممثل الموجود في الصورة والممثل أو الجسم أو الحدث الذي ينظر إليه خارج الصورة ، تحمل النظرة من الوزن ما يكفي لتعويض وضع الرأس بعيداً عن المركز . ومن ثم يتوازن الممثل الموجود في

الصورة قليلاً حتى توفر مساحة أكبر في الاتجاه الذي ينظر إليه خارج الصورة .  
تحمل النظرة من الوزن ما يكفي لتعويض وضع الرأس بعيداً عن المركز ومن ثم يتوازن  
الممثل الموجود في الصورة مع ممثل آخر غير مرئي خارج الصورة <sup>١</sup>

وأبسط طريقة للحصول على تكوينات غير متماثلة " هي أن تصور الأرجوحة أو نتصور  
نقطة ارتكاز بين طرفين يكون فيهما أحد الجانبين أثقل من الآخر . ويحتل الجانب  
الثقيل منهما الشخصية أو الموضوع الأساسي الذي يمثل مركز الاهتمام في المنظر " <sup>٢</sup>

من بدهاة القول إن جماليات الفيلم تأخذ شكلها النهائي في فن صناعة الفيلم  
وإبداعه بفعل المونتاج، بعد أن حققت عين المصور التي تقف خلف الكاميرا مدعمة  
برؤية المخرج جمالياتها عبر اختياره للقطعة : (زواياها - إضاءتها - ظلالها - ألوانها  
- إيقاعها) فاللونتاج في نظر المخرج الروسي : ليو كوليسوف Lev Kulesov أهم  
عنصر في الفيلم : فهو الذي " يعطي مضمونا للصورة " ، وهو الذي " يضيف من عنده  
الحلقة المفقودة في الكادر " (اللقطة) ويرى فحسب ما يوحى إليه المونتاج ( تتابع  
اللقطات / تركيب المشاهد).

### جماليات اللقطة في فيلم من جوليا :

في حوارية جوليا مع خادمها جان في المطبخ تركّز الكاميرا في لقطة قريبة على  
وجه جوليا من وراء قفص عصورها الحبيس وهي تشغل بوضع وجهها في اتجاه قفص  
العصفور معطية جان ظهرها ، بعد أن اقترحت عليه فيما يشبه الأمر مصاحبتها في أداء  
الرقصة الجماعية مع المحاولة الظاهرية منه للتهرب من الذهاب معها :  
جان : ربما لا يبدو هذا جيداً

### اختيار خادم وتفضيله على الآخرين

جوليا : تفضيل ؟

تتغير زاوية الكاميرا لتصبح خلف جوليا وهي تلتفت نحوه بوجهها بينما يظل  
تكوينها الجسدي على ما كان عليه . ولأن الكادر يجمع بين طرفي التوازن حيث تنظر  
الكاميرا مع جوليا (من خلفها) نحو (جان) إلا أن عنصري ذلك التوازن غير متماثلين في  
الصورة أو في المضمون وفي وضوح ما يريد كل منهما من الآخر : فجوليا تعطي ظهرها

١ - نفس ، ص ١٤٤ .

٢ - نفس ، ص ١٤٤ .



للكاميرا وهي تنظر نحو جان الذي يقف أمامها عن بعد بينما ينظر هو نحوها في مواجهة الكاميرا . فهذا التضاد في الكادر الواحد يصنع التضاد في وحدة ، ويؤكد جمالية خاصة وهي تتحدث إليه وتظهرها لنا لنرى انعكاس حديثها على وجهه :

تفضيل ؟ كيف يمكن أن تفكر هكذا ؟

إنني أحترم الخدم عن طريق حضور حفلتهم

( مع انتقال الكاميرا ليصبح وجهها من خلف القفص كما كانت في اللقطة الأولى. وذلك يدل على أنها حبيسة فكرة متخيلة )

أليس كذلك يا حبيبتي ( إلى عصفورها )

- مع ملاحظة الاختلاف عن النص فلا حوار مع العصفور في النص الأصلي . إلا أن قولها يرمي في اتجاهين مزدوجين . خاصة وأنه يعقب حديثها إلى جان مما يكشف عن طبيعة مراوغة ما بين عبارة وأخرى مع تغير اللقطة في استدارتها نحوه بحده وهي في انحناؤها أمام القفص بإيقاع سريع وحاد وفيما يشبه الأمر وهي تخاطبه :

جوليا : أرغب بالرقص مع واحد يقود الرقصة

فمع أنها لم تحدده هو بالذات إلا أن نظرتها نحوه خاصة أنهما وحدهما يشكلان عنصري التوازن في التكوين ، تدلنا على أنها تقصده على الرغم من مراوغة أسلوبها ، وفي نقلة سريعة للقطعة قريبة جداً لجان تعمل الكاميرا على نقل رد الفعل ، ثم تنتقل منه سريعاً على وجه كريستين لنقل مجرد الانطباع على وجهه ثم تنتقل على وجه (جوليا) لتبرر طلبها في لا مبالاة:

"لأنني لا أريد أن أبوء مهزلة"

وهكذا تتغير زوايا التصوير ما بين استدارة كريستين بوجهها بعيداً عنه واستدارته هو بدوره نحو جوليا التي انهمكت أو تشاغلّت بالعصفور في القفص وكأنها تحدث نفسها المحبوسة ، في مراوغة مكشوفة مستترة في آن واحد .

وهذا قريب من فكرة الرفيق الخيالي الذي يصطنعه الطفل كلعبة إيهامية تلعبها ، شأن مسألة الحب في الطبقة الأرستقراطية حيث لا يتعدى فعلها مع جان حدود لعبة مراوغة تلعبها فتاة أرستقراطية.

• ظهور العصفور في قصته في نهاية المرحلة عندما تستعد جوليا للرحيل مع جان .

(تتحرك الكاميرا من خلف جان في لقطة مزج Dissolve) . والكاميرا من فوق كتفه الأيسر في لقطة قريبة إلى وجه جوليا)

وهي لقطة ذاتية/ موضوعية تكشف عن وجهة نظر المخرج ككناية عما يخفيه وجه (جان) من تعبير فهو ذو وجهين ، وجه أمام (كريستين) . وآخر أمام (جوليا) . وكلا الوجهين لا يكشف عن حقيقة ما بضميره أو حقيقة ما يريده ، فهو مراوغ أيضاً كما أن (جوليا) مراوغة . وهنا تتوازن الشخصيتان توازناً نفسياً في نظرة المشاهد لهما :

جان : أنا تحت أمرك يا آنسة

جوليا : أوه لا تعتبر ذلك إطاراً

سنحتفل هذه الليلة جميعاً

تنمكر اللقطة لتصبح الكاميرا خلف ظهرها

نعم هذه اللقطات المتقابلة في زواياها على خلق توازن بين الشخصيتين ليتساوى وزنها نفسياً عند المشاهد فيراها متكافئة دون ندية لإحداها على الأخرى .

"الآن أعطني نراكَ"

(وهي تستدير لتصبح اللقطة عكسية . . Counter amorce من خلف ظهره نحو وجهها)

وما ينطبق على جان ، ينطبق بهذه اللقطة على جوليا أيضاً ، حيث يعمد المخرج إلى نظر الكاميرا من خلف ظهرها إخفاء لحقيقة التعبير على وجهها . فكأن المخرج يحيلنا إلى عدم صدقها وعدم صدقه هو أيضاً.

ولكي تنقل لنا الكاميرا تعبير وجهي كريستين وجان - كإيماءة اعتذار وتبرير ، وليعطي انطباعاً بأنه مجبر - تأتي اللقطة المتوسطة تعبيراً عن ذلك ونفس اللقطة تحقق تبريراً من جوليا لكريستين ؛ ويفعل جان الشيء نفسه وهو يلتفت في سيره إلى الخلف نحو كريستين كما لو كان يعتذر لها . وللمزيد من طعنة كريستين توجه لها جوليا كلمة أخيرة :

جوليا : ولا تقلقي يا كريستين لن آخذ منك خطيبك

.. Dissolve الرج ياحلل صورة محل صورة أخرى ببطء

.. لقطة تصور شخصيتين من شخصيات الفيلم الأول يواجه الكاميرا ساهرة بوجهه والثاني يواجهها بظهره .

و counter amorce هو عكس الوضع السابق بحيث تكون اللقطتان في حجم واحد

حرصاً من المخرج على التنوع فإنه يحرك الكاميرا في المواقف التي تكون فيها الشخصية ساكنة : ففي حالة تربص جوليا وجان كل منهما بالآخر ؛ يكون من الضرورة أن يبدو كل منهما مرابطاً في مكانه ثابتاً على موقفه . ولأن المناظر الثابتة تتطلب - وفق ماسكلي - توازناً أقوى مما تتطلبه المناظر المتحركة حيث يجذب الحدث في المناظر المتحركة عين المشاهد لذا يكسر المخرج ثبات التكوين بتنقل الكاميرا والزوايا مع الاحتفاظ بحجم اللقطات تعويضاً عن حالة الثبات بحيث تعادل حجم اللقطات الوزن النفسي عند كل من جوليا وجان .

يتواصل ذلك التكنيك حتى يتحركا والكاميرا من خلفهما في خروجهما من باب المطبخ نحو الحديقة لتنتقل الكاميرا في لقطة متوسطة ربما لتؤنس كريستين التي تقف أمام أحد الأرفف في المطبخ متشاعلة بالعمل والنار في الموقد مشتعلة أمامها .

ومع إيقاعات طبول الرقص الآتية من الحديقة تلتفت كريستين مع الكاميرا نحو المصفور الذي يتأرجح على محور مشدود محبوس بداخل القفص . دلالة عكسية على أنها هي المحبوسة . تتحرك كريستين بملاءة بيضاء لتغطي قفص المصفور ، وكأنها تغطي على فكرة حبستها النفسية ، وهي بذلك لا تعطي لعين الكاميرا الغريبة فرصة للتلصص على ضميرها .

وما أن تنتقل الكاميرا إلى جوليا في الحديقة وهي تراقص جان ، حتى تعود بسرعة إلى الداخل ربما لتقارن بين سعادة جوليا ومرحها ، وشقاء كريستين وكدها حيث تختفي الكاميرا

خلف ظهرها وهي تنظر في مرآة قديمة يظهر فيها وجهها باهتا ومشوهاً نظراً لتشوه المرآة نفسها ، تجفف العرق خلف عنقها . وربما كان نظرها في المرآة محاولة منها لإعادة النظر إلى وجهها لتقارن بينها وجوليا ومن ثم تطمنن على نفسها . وهكذا تعود الكاميرا إلى الخارج حيث يختطف جوليا خادم آخر ويرفعها إلى أعلى ويدور بها عدة دورات راقصة . وهنا يتوقف الخدم عن الرقص ويهللون مندهشين لقبولها الرقص على هذا النحو ومن ثم تتوقف الكاميرا لتثبت على المنظر والخادم يحتضنها ويرفعها من الخلف إلى أعلى كدلالة توكيد . أو كما لو كانت تخط بثبات الكادر تحت هذا الموقف خطأ أحمر . وهنا يظلم المشهد . وتلك بداية المرحلة المظلمة في حياة جوليا بانتهاء الجزء الأول ليرتفع بمستوى المرحلة التي تمر بها جوليا إلى مستوى الجمالية حيث

يوجد الإطلام معادلاً جالياً يستشف منه المشاهد النهاية المظلمة التي سيؤول إليها مصير الشخصية . فالإطلام هنا معادل موضوعي Objective Correlative للنهاية المتوقعة ، التي تدرك إدراكاً حسياً بآثار البصيرة الإدراكية الحسية لدى المشاهد . والأمر بذلك يسجل موقفاً نقدياً من المخرج على سلوك جوليا في نهاية المقارنة التي أجرتها الكاميرا وبين كريستين وجوليا .

على الرغم من أن المسرحية من فصل واحد - تأكيداً على أسلوبها الطبيعي - إلا أنها قسمت إلى قسمين ينتهي الأول بسقوط جوليا ، وهو ما يؤكد فكرة الأرجوحة The Seesaw التي انبنى عليها النص ففي صعودها يصعد أحدها وفي هبوطها يهبط الآخر .

تتوقف حركة الكاميرا قبل الإطلام بعد أن أنزل الخادم الضخم الجثة جوليا مذهولة للحظة كما لو كانت تلوم نفسها على ما حدث أمام الخدم؛ لبدأ المشهد الثاني في المطبخ حيث كريستين تغط في نومها (على المقعد) دلالة على الاستسلام للإرهاق ، وتلك مصداقية حياتية . أما المسكوت عنه في هذه اللقطة فهو استسلامها مجبرة على اعتداء سيدتها على خصوصيتها وسلبها الشيء الوحيد الذي ظنت أنها تملكه في دنياها البائسة .

في لقطة قريبة نحو وجه جان معلقاً على نهائس كريستين :

جان : غير معقول . ربما . ربما لا يبدو هذا جيداً ..

تلحظ الكاميرا في نظرتها استيقاظ كريستين من نعاسها على المقعد وهي تنظر رويداً نحو جان والكاميرا تعبر مع نظرتها لتركز في لقطة قريبة على جان الذي ينقلب في لمح البصر فيعتذر لكريستين ويغتاب جوليا ، وبذلك يكشف عن تدنيه وانتهازيته :

جان : أنا آسف . إنها حمقاء حقاً . هذه الليلة

تقف الكاميرا من خلفه وهو واقف أمام كريستين التي مازالت مستلقية على الكرسي نفسه لتسجل رد فعلها إيماءً حيث تغمض عينيها للحظة ثم تفتحهما لتحرك رأسها المستندة إلى ظهر المقعد نحو اليسار وتشيح بيسراها قبل أن تقول فيما تلقي اللوم على سيدتها :

إنها هكذا دائماً حين تأتيها الدورة الشهرية

كريستين بذلك تبرر أفعال جوليا تبريراً بيولوجياً نسبياً . وتكشف عن روح التسامح - ربما- كموقف طبقي - وفق المسكوت عنه - فيما يغلب الحوار الباعث الأيديولوجي الطبقي على الباعث الإنساني (الأنثوي) :

وتأكيداً لحرص جان على التعقيم على الموقف ينحني بجذعه أمامها فيسد عين الكاميرا بظهره بينما يواصل اغتياح جوليا وهو يقبل جبين كريستين .

ولكي يكشف المخرج عن الوجه الآخر لجان الذي يقابل به كريستين يجعله يعطي ظهره للكاميرا التي شهدت من قبل على تعبيراته الزائفة أمام جوليا ، وكأنه يضرب بشهادتها عرض الحائط مفضلاً البذاءة :

جان : إنها مثل العاهرة التي تكون على نار وهنا تتسلل الكاميرا من تحت إبط جان لتُظهر جزءاً من وجه كريستين في محاولة لاكتشاف رد فعلها من خلال تعبيرات وجهها على زعمه في حق جوليا . ثم تصعد الكاميرا ويصعد معها وجه كريستين عائدة من خلف ثغرة إبط جان لنرى وجهها مبتسماً بما يكشف حالة الرضا اقتناعاً بصدقه .

وحين ينسحب جان بحجسته بعيداً عن وجه كريستين تبادره والكاميرا أمام وجهها وهي كما هي في جلستها ؛ تعبيراً عن رغبتها في التركيز على ما يخصها هي في علاقتها معه : كريستين : هل تريد أن ترقص معي الآن ؟

ولا يضيع جان الفرصة ، لذا يميل نحوها ليجذبها بيديه لتقف ويدها متشابكة في وضع استعداد للرقص وفي لقطة جانبية Profile لهما معاً ، ومع دورانه بها في حركة راقصة متباطئة تشهد الكاميرا على نجاحه في إرضائها : جان : ألسنت غاضبة مني الآن لأنني هجرتك آنذاك؟

كريستين : لا يلقي جان بوجهه على كتفها مرتكزاً على خذّه الأيسر ، فيقبل عنقها وهو يبعث برباط فتحة ثوبها من ناحية الصدر دون أن تحرك ساكناً وكأنها تعرف كيف تسترده ، وما الذي يجتنبه :

كريستين : أنا أعرف مكانتي ( تتقطع اللقطات لقطة منفصلة عن بعضها بوقف أو تثبيت للقطة لأقل من ثانية وهو يوزع قبلاته على عنقها وصدرها لتؤكد مراحل الاستدراج والاستجابة من حيث

الدلالة ، وتحقيق التنوع من حيث الأسلوب الفني في تحقيق التوازن بين الاستدراك والاستجابة :

جان : أنت بنت حساسة يا كريستين

ولتأكيد قوة الارتباط بينهما تكشف الكاميرا عن يديهما كل على كتفي الآخر وجبهتيهما تستندان كل على الأخرى

جان : ستكونين زوجة جيدة

ربما لأنها تتغاضى عن تصرفات صغيرة قد تعطل هدفها الأساسي ، لذا ترضيه استكانتها وهي استكانة ربما تكون جزئية لأنها تتجاوز عقبات تحقيق هدفها الأساسي :

كريستين : يجب أن نبدأ بالبحث عن أشياء حين نتزوج

وهي تنسق له قميصه أسفل المسترة ، تؤكد لما سيلقيه من رعايتها وحنانها بعد الزواج.

جان : مثل بواب ١٩؟

هو لا يضيّع فرصة واحدة في الإعراب عن كشف قناعاتها الطبقية المستكينة والطمئنة إلى الاستقرار وتأمين الحياة على أي مستوى .

كريستين : أو شخص يهتم بأمورية ما . الراتب ضئيل لكن الوظيفة مضمونة

وتعبيراً عن طموحه يسحب المخرج الكاميرا مع هذه العبارة لتُظهر نصف وجه جوليا - منتهى أمله وأداة صموده الطبعي - وهي مختبئة خلف ستارة تتنصت عليهما .

وهكذا تظهر رويداً في حين تتركز عينها مع الكاميرا على كريستين وجان يحتضن كلاهما الآخر ، ثم تغير زاوية نظرتها - التي هي نظرة بديلة لنظرة جوليا أيضاً - وشفتاها على (جانِب رأسه) في لقطة من خلفه يظهر فيها نصف وجه كريستين ، فإذا بجوليا تفاجئهما وتقطع عليهما خلوتهما فتتبدّل الصورة من نقبض إلى نقبض :

جوليا : جان!!

تعود الكاميرا في لقطة قريبة إلى كريستين التي تنفصل عنه قليلاً بعد أن تدرك أن جوليا تراهما ، تنفصل عنه لتثبت الكاميرا على جوليا في الواجحة بين كريستين التي تقف جانباً وظهر جان الذي تقف الكاميرا من خلفه ؛ تأكيداً على سيادتها على

الوقوف كله لذا يتسم حديثها بالتهكم والنزوع نحو-إصدار الأوامر مغلفة بأسلوب الاستفهام الاستنكاري لتوحي لكريستين بأنها لم تتعرف على حقيقة (جان) الذي تثق به ثقة لا يستحقها :

جوليا : إنه لا يرقص مثل أي واحد : أتعرفين ذلك؟

لكن لماذا يرتدي الحلة في ليلة صيفية؟

تنتقل الكاميرا إليهما ومازالا يواجهان كلاهما الآخر وأذرعهما متشابكة

اخلعها فوراً ( مع اللقطة ذاتها وهي بينهما) Get rid of it

والمسكوت عنه في قولها مرتبط مع تشابكهما هو طلبها خلع كريستين عنه فهي لا تتناسب وطموحاته وذلك مناط الجمال في توازن ظاهر قولها مع المظهر الذي هما عليه (الارتباط) والدلالة المسكوت عنها في أسلوب التورية الذي تضمنته جملتها الآمرة .

وإذا كانت الدلالة المباشرة لتساؤلها الاستنكاري تتقصد تلك الليلة تحديداً حيث تحتفل فيها أوروبا بالربيع وتتخاطب فيها الطبقات تعبيراً شعبياً عن السرور، إلا أن المسكوت عنه يشير بشكل غير مباشر رمزيا إلى كريستين ، فالجاكيت الذي تطالبه جوليا بخلعه هو زي الخدمة ولكن المعنى هنا يحمل تورية . خاصة وأن المخرج في هذا التكوين قد جعلها تلاحظ تشابك أيديهما في مواجهتها لهما . وهكذا يبدع المخرج بهذا التكوين دلالة مركبة ، ومن ثم يبدع جمالية جديدة عن طريق التورية عبر إنتاج تكوين ذي دلالتين : الأولى ظاهرة والثانية مسكوت عنها . والمخرج لا يكتفي بذلك بل يتوج المشهد بتفعيل دور الرمز عندما تنتقل الكاميرا في لقطة بانورامية من خلف هيكل تعليق بدلة الكونت وقبعته تعلق قمته. واللقطة تبعد دلالة ثانية عبر تقنية التورية أيضاً ، إذ يشبه الهيكل والجاكيت عليه والقبعة على قمته يشبه ظل الكونت نفسه كما لو كان ظله حاضراً نيابة عنه في غيابه . ومن ورائه بنحو متر تقريباً - في خلفية اللقطة - تقف جوليا وهي تنظر ملتفتة نحو حلة أبيها وقبعته المعلقين على الحامل ووراء جوليا تقف في الخلفية كريستين وجان في وضعهما الأول نفسه لتبدو اللقطة بالنسبة لهما (بروفيل Profile) جانبية.

جوليا : ( تنظر نحو حلة أبيها الكونت المعلقة)

ارتد هذه Wear that

جان : هذه سترة الكونت ' It is The Count's Jacket Madam

( دون أن تظهر صورته مع أنه المتكلم ، كما لو كان الخرج يظهره بلا قدرة على مواجهة ذلك )

تتكرر اللقطة حيث وجه جوليا في المواجهة (Face) ونصف وجه كريستين (profile)

جوليا : (واللقطة ثابتة) أعرف ما هذه وأطلب منك أن ترتديها

I know what it is and I am asking you to wear it

جان : ( واللقطة كما هي دون أن يظهر جان في الصورة أيضاً )

I can't do that لا أستطيع فعل ذلك

في ثبات اللقطة دلالة على ثبات كل منهما على موقفه المبدئي . وتأكيذاً للتقنية التي تكشف عن الطبيعة المراوغة لطرفي الصراع فهي تطلب وهو يرفض خوفاً أو تظاهراً . وكريستين على الحياد لا تبدي حراكاً من الناحية الظاهرية أيضاً

جوليا : ماذا لو أمرتك ؟ What if I command you?

جان : ( اللقطة ثابتة على ما كانت عليه ) عندها يجب أن أطيع

جوليا : إنني أنا أصدر لك أمراً

هنا تتحرك الكاميرا لتتقرب أكثر من (جوليا) تؤكداً لقوتها ولتؤكد بها مركز الثقل في الكادر . في حين تتراجع عن وجه (كريستين) الذي لا يظهر من جانبه سوى أنفها ، الذي لا يستطيع بالطبع أن يُحشر في هذه المسألة !! ولتأكيد أن وجودها هامشي بعد أن كان وجود ترقب لما سينتهي إليه (جان) مع (جوليا) . هل سيظل على موقفه ؛ وتطمئن إلى أنه مرتبط بها ؟ أم سيرضخ (لس جوليا) ويقبل تحريضها له على ارتداء زي الطبقة العليا وتغيير هويته ؟ أما بعد أن رآته خائناً لأمر (مس جوليا) ؛ فلا ضرورة درامية لوجودها في الكادر ، ومن ثم تنسحب الكاميرا عنها أو هي تنسحب من الصورة . وهنا تكمن الدلالة الدرامية القوية للقطعة إلى جانب جمالياتها ؛ لأنها نقلت لنا وعي اللقطة وقوة الفكر الذي حركها .

جوليا : هل أنت مرتبك ؟ Are you Embarrassed

( ومع اقتراب الكاميرا من وجه جوليا أكثر وأكثر بحيث لا أحد

\* هذا الحوار هنا في هذا الوقت مغاير لما جاء في النص الأصلي لسترونجر .



غيرها أمام الكاميرا تأكيداً على كونها صاحبة الثقل في الموقف)

**just to change your coat in front of me ؟**

**عندها سأبتعد عنك " Then I will walk away from you "**

تختفي عن عين الكاميرا لتسقط الكاميرا على فضاء الحائط ثم تنتقل بعد القطع من خلف جان وأمامه (كريستين) في لقطة تشابك أيديهما ببعضها مع التفاته .. منه ناحية اليسار في اتجاه حركة (جوليا) غير المرئية ، في حين تظل (كريستين) مركزة نظرتها نحو وجه (جان) دلالة على التمسك به من ناحية ومن ناحية ثانية ترقباً لما سوف يفعله. غير أنه يبدأ في التحرك نحو (جوليا) مع متابعة الكاميرا لتظل (كريستين) وحدها في مواجهة الكاميرا التي عادت إليها لتعكس ردة فعلها.

غير أن ما يلتفت النظر في رصد جماليات اللقطة أنها تتقطع مع شروع جان في التحرك في اتجاه جوليا مع تركه لكريستين ، وهذا التقطيع أو التوقف في حركة الكاميرا مع توقف حركة (جان) في تركه لكريستين يؤكد دلالة الإيجار ويكشف عن جوهر إرادة (جان) ، وجوهر ما يشعر به . فهو مرغم - في الظاهر - على تنفيذ أمر جوليا ومن ناحية ثانية غير راغب في ترك كريستين ، وهذا لأشك استخفاف مستقبلتي لما سينتهي إليه الحدث الدرامي العام في نهاية الدراما وفق نص (مس جوليا) ووفق عرضه مسرحياً ، وعرضه سينمائياً . ولاستخفاف عنصر من عناصر جماليات التعبير ، لأنه يدخل في نطاق أفق التوقعات لدى المتلقي ، ومن ثم جعله في حالة من التشويق وفي حالة من التوتر شأنه شأن شخصية كريستين ، حيث يجد نفسه متعاطفاً معها . خاصة وهو يراها تنقف وحيدة يائسة وحزينة ومكتوفة اليدين أمام سيدتها التي اعتدت على مشاعرها وعلى حقها دون قدرة منها ومن رجلها على وقف عدوان السادة على حقوق الخدم أو العبيد . هكذا تتحرك مشاعر المتلقي في اتجاه ما ، بعيداً عن اتجاه آخر مضاد له في الصورة الدرامية .

تنتقل الكاميرا في لقطة متوسطة من خلف (المانيكان المعلقة عليه حلة الكونت وقبعته - وهو مغاير لما جاء في نص سترندبرج نفسه -) و(جان) في اتجاه الوصول إليها تلبية لأمر سيدته . و(كريستين) في رقتها السابقة كما كانت وخلفها صوان الأدوات المطبخية ، بينما تعطي جوليا ظهرها للكاميرا بدرجة ميل نحو كريستين مع التفاته عميقة في اتجاه كريستين . بحيث تشكلان خطاً مائلاً لقاعدة تكوين ثلاثي قمته (جان).

تدل وقفة الأنسة جوليا والآنسة كريستين على تحدٍ واضح كما لو كانت (جوليا) تتسفى بنظرتها نحو كريستين .. وهذا التكوين الهرمي الذي يشكل جان قمته يحيلنا إحالة تاريخية نحو شكل العلاقة الثلاثية التي ترسمتها مسرحية الفودفيل حيث -الزوج والزوجة والعشيق - وإن كانت العلاقة هنا معكوسة حيث لا يوجد عشيق ولكن عشيقة - هي جوليا- .

كذلك تبرز براعة اللقطة هنا في أن ذلك التكوين الهرمي تنظر إليه الكاميرا من خلف (مانيكان حلة الكونت وقبعته) دلالة على الحضور الغائب للكونت وعلى أن سطوته وسلطانه هو المحرك لطبخ الحياة في قصره حتى في غيابه الحقيقي.

ومن الألفت للرصد الجمالي -شكلاً ومضموناً - في هذه اللقطة أيضاً توقف حركة جان ومعاونته السير في اتجاه (مانيكان حلة الكونت) مع توقف الكاميرا عبر قطع حركة الصورة ، وهي لاشك براعة (المونتير) حيث تعمل على دعم اللقطة في حركة الكاميرا بالفكرة أو بفلسفة اللقطة لتأكيد حالة الجبر التي أجبر عليها (جان) - ظاهرياً - وتؤكد دائماً وعلى مدى مرحلة جرّ جوليا لجان جرّاً نحو الصعود إلى طبقتها العليا مع تمنعه - الظاهري- .

- عند وصول (جان) أمام المانيكان وقبل أن يشرع في خلع سترته الخدمية - تنفيذاً لأمر سيده جوليا تتحول الكاميرا ناحية كريستين في لقطة قريبة جداً لتسجل لنا رد فعلها، غير أن تقنية تقطيع اللقطة نفسها إلى وقف حركة الكاميرا ، لتبدو كريستين متجمدة (صورة ثابتة) ثم إعادة تحريك الصورة لتظهر التعبيرات المنعكسة على وجهها وكأن الكاميرا تغوص في وجدان كريستين لتسقط ما بداخلها من أمل في ألا يخلع جان سترة الخدمة ويضرب بأمر جوليا عرض الحائط، مع أنها تعلم ما قد تترتب عليه تلك الفعل. فكأن الخوف والأمل ينتابانها في تلك اللحظة والكاميرا بتلك اللقطة القريبة تكشف لنا عن ذلك الذي ينتابها.

غير أن أفق التوقعات المأمولة لدى كريستين تتلاشى في اللقطة المباشرة التالية إذ يخلع جان فيها سترته ليشرع في ارتداء سترة الكونت ويكشف بذلك عن أمل دفين

\* الخضراء - المتناغمة مع الخطوط الطولية الخضراء في الثوب البسيط الذي ترتديه جوليا كنوع من المقابلة بالبرعاً مدسماً أرياء الفهم.

بدخله يدفعه دفعاُ خفياً نحو جوهر ما يريد حقيقة وهو الصعود إلى الطبقة البرجوازية العليا على الرغم مما يظهره وتكشف عنه الكاميرا.

- في اللقطة التالية بعد أن خلع جان سترته الخدمية مباشرة تنقض الكاميرا على تكوين المواجهة والتحدي السابق بين جوليا وكريستين دون تغير مع توسط الباب المضي إلى الدرج المؤدي إلى الطوابق العليا من القصر في الخلفية بينهما لتوجه جوليا إلى كريستين سؤالاً بصيغة هي أقرب إلى صيغة التحقيق من حيث ظاهرها لكنها بمثابة صفة تصفعها لتزعزع ثقة كريستين في جان وتثبت لها خطأ الوثوق برجل ١١  
جوليا: توجد ألفة بينه وبينك

هل حقاً أنت مخطوبة لجان ؟

كريستين : ( وهذا تتغير اللقطة لتعبر الكاميرا من خلف كتف جوليا التي لا يظهر منها سوى كتفها وجزء جانبي من ذقنها لتتركز على كريستين في لقطة قريبة نصفية لتجيب مباشرة بإجابة لا تبدو مؤكدة)

"مخطوبة ! نعم هكذا نسمي علاقتنا " Engaged !..Yes, That is what we call  
ii

(ومع انتقال الكاميرا في لقطة قريبة على جان ووجهه نحو الأرض وهو يرتدي ستره الكونت توجه جوليا إلى كريستين سؤالاً استنكارياً محمولاً في باطنه على روح التهكم)

جوليا : ماذا تعنين بكلمة " نسمي " ؟ ؟ What do you mean by call it ?

- يتكرر توقف الكاميرا في عدد من الوقفات تثبيتاً ثم حركة لصورة جان وهو يرتدي الجاكيت ، كما لو كان المخرج أو المونتير يضع أكثر من خط أحمر تحت هذه الجملة الصورة. وهو أسلوب يتبعه المخرج - فيما يبدو- خطأً تكتيكياً لدفع المشاهد لتأمل الموقف كما لو كان شكلاً من أشكال لفت نظر المشاهد وإيقاظ حاسة الإدراك والدهشة .  
للكشف عن تقنية نقدية تحض المتلقي على اتخاذ موقف نقدي مما يحدث

" كريستين : حسناً أنت كنت مخطوبة ذات مرة و .. "

واللافت هنا أيضاً أن الكاميرا تركز في أثناء هذا التعليق المتخايب من جوليا على رأس جان منحنية إلى أسفل وفي حالة من الصمت بإزاء ذلك الاستجواب ، لتوكيد قبوله الخانع لما يجري - على الأقل ظاهرياً- مع ثبات حركته مقتصرأ على رفع رأسه

والاعتدال ، وحركة الصورة على النحو الذي سبق متوازياً مع رد كريستين التي لا تظهر صورتها في تلك اللحظة :

جوليا : نعم نعم لكننا مخطوبان رسمياً

- تنتقل الكاميرا نقلة سريعة وحادة مع التركيز على ظهر جان وقد ارتدى بدلة الكونت السوداء ليستدير بحدة نحو يساره ملتفتاً نحو الآنتين اللتين لا تظهران معه في الكادر ، بينما يظهر خلفه الهيكل المفرغ لحامل بدلة الكونت تعلوه قبعته التي يعلو نصفها العلوي خلفية رأس جان، كما لو كانت في انتظار أن ينقلها من رأس الهيكل إلى رأسه ، وهنا تظهر إشارة المخرج المبكرة إلى ما يدور في رأس جان ورغبته في أن يصبح كونتاً ، وفي ذلك مناط الجمال في اللقطة. أما التفاتة جان الحادة نحو المرأتين فهي توحى بما يشبه اعتراضه على ما أعلنته كريستين من كونهما مخطوبين رسمياً.

- في اللقطة التالية ، التي تنتقل فيها الكاميرا سريعاً وبشكل مفاجئ إلى جان وهو يتحرك نحوهما ، مع انتقال الكاميرا الحاد والسريع مباشرة بعد ذلك في لقطة قريبة جداً من وجه جوليا، وهي تواجه جان وتستقبله بسعادة منتصرة بما ينم عن بداية استئذان لخط العلاقة بينهما؛ تبدأ جوليا بجمل تغازل بها جان وتطرب أذنه بمنحه لقب السيد لمجرد أنه ارتدى سترة الكونت :

جوليا : أنت وسيم جداً يا سيد جان (تنطقها بالفرنسية)

ومع انطلاقها المتدفقة نحو جان تنتقل الكاميرا في لقطة سريعة وحادة وقريبة إلى وجه كريستين بعد قطع مسار عبورها السريع مع جوليا من أمام كريستين التي تفتح فمها اندهاشاً.

ومع عبور جوليا السريع من أمام جان إلى اليسار منه وهو واقف ، تقف الكاميرا أمام وجه جان وقفة فجائية ليعلق جان بالفرنسية كما لو كان يثبت لها أنه مؤهل للالتحاق بطبقتها:

جان : ليس إلى هذه الدرجة . أنت تمزحين ؟

- تنتقل الكاميرا من فوق كتف جان الأيمن لتواجه جوليا في لقطة قريبة نصفية مفاجئة

جوليا : هل تتحدث الفرنسية ؟ أين تعلمت اللغة الفرنسية ؟

جان : في سويسرا . كنت أعمل في حانة تابعة لفندق ضخم

جوليا : حقاً ؟

مع انتقال الكاميرا في لقطة قريبة على جان وحده وخلفه قبعة الكونت على رأس المانيكان - نقلاً لصورته المستقبلية في ذهنها -

يدل ربط جان في الصورة وخلفه الهيكل الخشبي المفرغ في أثناء دوران حديث جوليا الغزلي حوله دلالة تكشف عن تجريد العلاقة ، حتى الآن وعن خوائها ، وما يرمز إليه من الإحالة إلى أن لجان المظهر الخارجي للكونت دون مضمونه :

جوليا : شيء مدهش

تعبر الكاميرا مع جوليا من أمام جان وفي الخلفية وراءه الهيكل الخشبي (المانيكان) وقبعة الكونت ما زالت فوق قمته لينتقل مع عبورها نظر جان نحو الهيكل . بينما هي تشعلحملة بالتخلص من ماضيه الطبقي ليتوازن (المانيكان/ الهيكل) مع طموحه . كما تؤكد عودة الكاميرا إلى مطابقة محاولة جوليا في رفع جان وطموحه غير المحدود بالمدى المتوقع أن يتحقق في هذا الشأن ، لتوحي بأنه لن يتعدى كونه شكلاً مجوفاً أو مجرد مانيكان أرادته جوليا :

جوليا : لا تبدو وكأنك عملت نادلاً في حانة

وهي تواصل العبور من خلف هذه المرة في خط عودتها إلى نقطة انطلاقها المكاني الأول ، وإيقاع صوت حذائها مصاحب لسيورها كما لو كان دليلاً على خطواتها في سبيل جملة سيداً محترماً ، أو أنه سيكون كذلك إذا تبع خطاها وسار على هدى توقيع كعب حذائها :

جوليا : تبدو رجلاً محترماً (كأنها تذكره بتفضلها عليه مع تحقير لماضيه وإقلال

لشأن طبقته)

تقف الكاميرا خلف ظهر جان وجوليا لتنفذ من بينهما نحو قمة التكوين الثلاثي حيث كريستين التي تسند ذقنها بكفي يديها على منضدة الطعام في منتصف المنظر وهي تواجههما منفردة ، بينما يشكل خط وقوف جان وجوليا قاعدة ذلك التكوين الثلاثي بينما ما تزال جوليا تناوشها :

جوليا : ألا تعتقدين هذا يا كريستين ؟

ولكي يصنع المخرج توازناً في الكادر بين جوليا وجان . وقد اتحدا - مضموناً - في مواجهة كريستين ؛ جعل كريستين - في الكادر نفسه الذي يضم ثلاثتهم - تجلس إلى

المنضدة مستندة رأسها بكفي يديها فتضيف نفسها بوصفها كتلة إلى كتلة أضخم منها فتكتسب قوة تمثل مركز الثقل ، لأن الناظر إليها يُلحَقها ككتلة بكتلة المنضدة ، كما أن الجالس أكثر ثباتاً من الواقف لأنه مستقر على قاعدة . وبذلك أوحى جلوسها بأنها تشكل مركز الثقل في ذلك التكوين الثلاثي.

جان : اعذريني .. لكن هذا يبدو تنازلاً **Forgive me .. that sounds patronizing**  
هو هنا كما لو كان يبدي تحفظه على مناقشاتنا لكريستين .

لكن بعد أن تستدير جوليا بحده نحوه على نفس خط قاعدة المثلث ، وكريستين تظل على ما كانت عليه مستندة إلى المنضدة ، فإن جان يبدو متراجماً عما يريد التعبير عنه إلى ما يشبه الإطراء لجوليا :

**Patronizing ! تنازلاً !**

- تثبت الصورة للحظة على حركة ميل جوليا بجذعها نحو جان وهي واقفة في مكانها .. تكراراً للأسلوب المتبع قبلاً بما يعكس استنكارها لقوله أو ما يعكس كشفها لنفاقه ؛ فتستدير نحو كريستين لتأمرها بالجلوس بفرض إبعادها عنهما :  
جوليا : هلا جلست ! -

جوليا تواجه جان ، وفي الخلفية المنضدة الكبيرة التي تتعادل في حجمها مع منصة التمثيل وكان ذلك يمهّد لأحداث قادمة بينهما

جان : تواضعي بمعنى من الاعتقاد أن واحداً في مكانتك

( الكاميرا تركز عليه وحده في لقطة مكبرة دليلاً على سيطرته على الموقف )

يكيل المديح إلى شخص في مكانتي **Genuine compliant to someone in my position**

لذا أعتقد أنك تتملقينني **I'd rather perused that you are flattering me,**

أو تتنازلين لي **or to be more precise.. patronizing me**

- تنتقل الكاميرا بعد هذه الجملة في لقطة قريبة على جوليا لتعكس رد فعلها على الثقة التي تحدث بها جان .

ولسوف أتعرض في هذا الفصل إلى نقطتين مهمتين :

الأولى : صورة سقوط جوليا الأخلاقي والطبقي في تفاعلها مع صورة صعود جان في الاتجاه الطبقي ، وسقوطه الأخلاقي متتبعا جماليات التعبير عن عبث المراهقة الدفوع بعنصر الوراثة وعنصر البيئة ، وبورهما في عملية الحراك والتطور الاجتماعي.

الثانية : هي وقفة تأمل لما بعد السقوط المدوي لكلا الطرفين ، وصولاً إلى استعادتها نفسياً لحالة الصعود الروحي مع استقراره هو في الحضيض من قاع شريحته الطبقيّة خادماً ذليلاً.

### جماليات البهجة في لعبة الإيهام :

مما يبهج المتفرج المتمرس بتأمل جمالية الصورة أن يلحظ في ممثلة تؤدي دور (جوليا) اختيار مخرج فيلم (جوليا) الممثلة التي تؤدي دور (جوليا) أطول من ممثل (جان) وممثلة (كريستين) اللذين يتناسبان في الطول معاً . في اللقطة التي يتوجه فيها جان لارتداء بدلة الكونت تنظر العدسة نظرة تأمل نحو تكوين ثلاثي تشكل جوليا قمته وتشكل كريستين وجان قاعدته ، لتبدو جوليا أطول قامة من خادمها وخادمتها ، وتلك تعد نظرة منحازة من الكاميرا لجوليا نموذجاً لطبقة النبلاء.

- بينما يمارس جان ألاعبه الكاذبة على جوليا فيخبرها أنه كان يعمل ممثلاً ، تركز الكاميرا على كريستين وهي تحرك عينيها نحو أعلى سقف المطبخ في لقطة نقدية (ذاتية موضوعية) تؤكد فيها كريستين أنها تعلم بكذبه وتعترض عليه . ويتأكد الموقف النقدي بعدم رغبته في الاستمرار في حديثه عن ماضيه وحياته - على الرغم من طلب جوليا له بالاستمرار - بسبب وجود كريستين التي تعرف أنه لاشك كاذب في كل ما يزعم ، ومن ناحية ثانية حتى يعطي لخياله فرصة ليخترع قصة كذبه في نسج متقن. وإذا ربطنا بين طول قامة ممثلة جوليا في اللقطة السابقة وكذب جان تتضح لنا دلالة أنه الأدنى من حيث السلوك .

من الملاحظ أن خلفية اللقطات التي تظهر فيها جوليا بين زحمة الأطباق ومحتويات المطبخ. بينما يظهر في خلفيات اللقطات التي يظهر فيها جان الهيكل الخشبي للملابس الكونت وقيعته ، فالدلالة هنا تشير إن لم تكن توحى بالتصور الداخلي لما

من الملاحظ أن خلفية اللقطات التي تظهر فيها جوليا بين زخمة الأطباق ومحتويات المطبخ، بينما يظهر في خلفيات اللقطات التي يظهر فيها جان الهيكل الخشبي للابس الكونت وقبعته، فالدلالة هنا تشير إن لم تكن توحي بالتصور الداخلي لما ستؤول إليه كل من شخصيتي جوليا وجان ، بمعنى كشف الكاميرا للهاجس الداخلي لهما ؛ فجوليا تسمى للهبوط إلى مستوى الخدم، بينما جان يسمى لأن يصبح (كونتاً).

وتأكيداً لحالة الانتشاء التي تعيشها جوليا بانتصارها على كريستين وقد وضعت نفسها في مستواها ، وتعاملت معها بوصفها امرأتين فهي تشاركه الشراب بعد أن تأمره بالجلوس :

” جوليا : أعطني شيئاً أشربه “

”جان : لا أعرف ما لدينا ، بييرة فقط على ما أعتقد “

ربما ليصرفها عن ذلك ، وربما يلمح إلى الحط من قدرها أو ليختبر عزمها على التنازل عن مستواها:

” جوليا : بييرة فقط ! إنني أفضل البييرة على النبيذ “

وعندما تطلب منه شرب نخب صحتها يلتفت إلى الخلف نحو كريستين للتأكد من أنها نائمة فهو يراوغ ليحيل الأمر إلى أنه يشرب نخبها كما لو كان ممثلاً عن كل الخدم :

” جان : بالنسبة عن جميع الخدم أتمنى لك حياة طويلة ، ومثمرة

جوليا الآن قبل حذائي “

إنها لم تقل ذلك إلا بعد لحظة صمت، دليلاً على أنها تخطط ، وتفكر قبل أن تتفوه بهذا الحوار ولأنها تريد أن تكون المسألة شخصية لذلك تطالبه بحزم ، وبعد تردد متصنع يرفع ساقها ليقبل حذاءها، وذلك يعكس حالتها شبه المرضية (السادية) فهي لا تطالبه بحزم بالرضوخ إذلاً له إلا إذا كانت (سادية).

هنا تعود مرة أخرى لفكرة اختصار المخرج لمثلة دور جوليا أطول قامة من ممثل دور جان ومن مثلة دور كريستين ونحن عندما نرى جان ينحني ليقبل حذاءها نقدر أهمية الاختصار تلك التي تتمثل في أخذ المخرج بعنصر محكم . مسيطر . ومهيمن . يطل على الفكرة ، ويشرف على التكوين ، ويسود التعبير . أي يشكل حالة التوازن



- وما يبهج أن يعقد المتفرج مقارنة تقارب بين عنصر بعينه في الصورة وعنصر آخر.
- في صورة ثانية أو ثالثة في المشهد الواحد ليخرج بدلالة جديدة ؛ فتوحد اللون الأخضر لزي كل من جان بخطوط عرضية وجوليا بخطوط طولية فيه ما يشي بتمائلهما المزاجي مع مقابلة اتجاه كل منهما تغيراً جزئياً . ولاشك أن المغيرة على أرضية لونية واحدة باعث على الإحياء بحركة الصراع ، حيث التقاقت أو التعارض في وحدة.

ومما يبعث على ابتهاج المتفرج أيضاً قدرته على الربط بين العناصر المتماثلة في الصورة أو في التعبير بين مشهد وآخر أو بين تكوينين في مشهد واحد . فعندما يتغير المشهد بعد وقوفها على مخرج الباب الزجاجي المضي إلى الحديقة ثم خروجها إلى الحديقة والظلام يلفها؛ تتبادل الكاميرا اللقطات على جان وعلى جوليا . هو واقف على باب المطبخ حيث تركته ، وهي جالسة في الحديقة بين رقتين خضراويتين من النجيلة ، ويدور حديث بينهما عن بعد ؛ هي تحضه على مواصلة ما بدأت معه ، وهو يبدي التمتع - ظاهرياً - .

- تخفير اللقطة على الساقية في دوران عجلتها الكبيرة نحو أسفل ، ومنها تتحول الكاميرا إلى جان كما لو كانت تترجم لنا ما يبعث بضميره من أن جوليا تدور نحو السقوط ، أو أن عجلة الحياة قد بدأت في الدوران إيذاناً ببداية التحول. لذلك تسقط ما بنفسها لنستشف مصيرها ، فهي في مرحلة انعدام الوزن:

" جوليا : حلمت حلماً متكرراً وهو أنني أقف على رأس عامود لا أستطيع النزول (صمت) أعرف أنني يجب أن أنزل لكنني لم أستعد الشجاعة للإلقاء بنفسي. (بعد فترة صمت)

أصاب بدوار حين أنظر إلى أسفل (صمت) لا أستطيع النزول ( صمت) كنت أتوق أن أقف لكنني لا أستطيع "

- تتوحد تقنية اللقطات مع صمتها بين مقاطع تعبيرها الكلامي ، حيث نجد مع كل جملة جديدة لها تبدأ بعد وقفة . ثم نجد الكاميرا تقترب من جوليا أكثر ( travel in طويل وبطيء) وكأنها تحل محل جان في تأملها وهي تكشف ما بداخلها مع اقتراب الكاميرا منها في أثناء حلم اليقظة هذا . إن هذا الاقتراب المستمر البطيء في حركة

الكاميرا من جوليا مع حركة البوح والصمت يبطنان من سرعة الإيقاع . وهو ما يلائم  
واقف البوح ويقرب المتلقي من الشخصية ليكتشف تفاصيل تكوينها الداخلي .  
" أعرف أيضاً أنني إذا نزلت فسوف تفتح الأرض وسأغوص فيها (صمت) "

ولخشيتها ألا يفهم أنها تبوح له بما تشعر به من حالة اغتراب . تصرّح له بأنها  
تعتمد ذلك لتوحي إليه بتقريبها منه وثقتها فيه . حتى تستميله أو حتى تسقط ما  
بداخلها من شعور بالوحدة :

" إنني أروي لك هذه القصة (صمت) "  
وصمتها هنا انتظاراً لرد منه . ولأنه ما زال متمنئاً أو متعزّزاً . تسأله :  
" هل شعرت ذات مرة بشيء كهذا ؟ "

- وسؤالها هذا مؤيد بالكاميرا في لقطة قريبة عليه من زاوية منخفضة حيث تحل  
الكاميرا محل نظرة جوليا لتشي بمكانته المرتفعة عن مكانة جوليا أما هو فيقف في  
فتحة باب المطبخ لا يخرج ولا يدخل ، مستنداً برأسه على الباب المفتوح مما يضطر  
الكاميرا لأن تقترب travel in من وجهه أكثر لتضيق الخناق عليه تمبيراً عن انتظار  
جوليا لرد فعله ومساندة لها لذا كانت اللقطة ذاتية سريعاً ما تراوغ فتتحول إلى لقطة  
موضوعية عند عبور كريستين بداخل المطبخ من خلف جان ؛ لذلك تتراجع الكاميرا  
إلى الخلف وتتسع زاويتها لتصبح بانورامية من خلف كتف جان وهو ينظر مع  
الكاميرا إلى جوليا في فضاء الحديقة وعمقها لتفسح أمامه المجال ليفصح أو يشارك أو  
يوكب عبثها . غير أن جوليا - وهي صاحبة المبادرة - تجتذبه بإغرائها له :  
"جوليا : تعال معي . هيا "

وهي تتحرك نحو خلفية الحديقة بينما تركز الكاميرا على وجهه في لقطة ذاتية قريبة  
ليبدو في وقتها ثابتاً لفترة غير قصيرة ، ثم يتحرك في اتجاه الكاميرا ويقترب منها كناية  
عن سعيه وراء جوليا ، مع تنويع في زاوية اللقطة لتصبح (بروفيل) وحركته مستمرة لا  
تتوقف إلا عندما تصبح اللقطة قريبة من جوليا ، التي تقف محصورة بين جذعي  
شجرتين سامقتين بما ينم عن قصداه التحرش به تحت ستار الليل بين الأشجار ، وهي  
تنظر نحو الكاميرا لفترة . فتكشف عن انتظارها التلهف إلى أن تتغير اللقطة لتقترب من  
جان حيث يستدير والكاميرا معه كذلك كما لو كانت الكاميرا تأخذ مكان الجمهور .  
وفجأة يضع جان أصابع يده اليمنى على عينه اليمنى وربما كان ذلك تصنعاً منه . وهو

الأمر الذي عكسته اللقطة التي نظرت بها الكاميرا إلى جوليا تدفعها إلى سرعة النظر لما حدث له فجأة أو لتتقل رد فعلها السريع تجاه ما رآته من (طرفة عين جان)؛ فتتحرك جوليا من خلف الأشجار تجاهه - متراجعة جزئياً عن حركة إغوائه أو مستجيبة للإستدراج دون إدراك ، لتلتقطها الكاميرا من خلف ظهر جان ويديها حول عنقه في وضع استعداد لرؤية ما حدث لمينه :

" جوليا : ما هذا ؟ .. لا . دعني أرى . اجلس (يجلس)

دعني أرى

جان : آنسة جولي "

(يصنع الخجل بجملمته تلك بديلاً عن أن تكشف لنا اللقطة - تماماً - عن جلوسها على فخذيها.

- لعل فكرة ما تراودها وهو مستسلم لها مغمض العينين فتتأمل نحو المطبخ . وتنقل لنا الكاميرا في لقطة بعيدة كريستين معددة على المقعد المتأرجح (الهزان) مما سيتيح لجوليا تنفيذ ما يراودها. غير أن كريستين تستيقظ فجأة وتقف (لتفرك) عينيها بأصابع يديها ثم تتحرك في المطبخ وجوليا متوترة وهي تتابع حركتها إلى أن تختفي كريستين عن نظرها.

- ولكي تكشف الكاميرا مراوغة جان تختلس نظرة قريبة على وجهه وهو ينظر بعين ويغمض الأخرى ثم ما يلبث أن يغمض الاثنين فور انتقال الكاميرا نحو وجه جوليا في لقطة جانبية قريبة جداً ، ثم تتحول سريعاً لتأخذ لهما الكاميرا لقطة واحدة تجمعهما وهي ما تزال تحيط وجهه بكفيها . وهنا يبدأ الإفصاح بنعومة عن خطته ، بعد تمثيلية خداعه لها ، تلك التمثيلية التي لم تغفل عنها الكاميرا توعية للمتفرجين - وهذا ما لا يستطيعه العرض المسرحي - :

" جان : حلمت حلماً "

- مع لقطة قريبة جداً على وجهها ما تلبث أن تتغير لتتأمل إلى وجهه وأصابعها حول عينه في لقطة من خلف ظهرها وهو يواصل رحلة الإفصاح والبوح عن حلمه الذي هو وسيلته للإيقاع بها :

حلمت أنني استلقي عند أسفل شجرة  
شجرة عالية . عند قمة الشجرة عش  
وفي العش البيض من ذهب "

وإذا كانت الكاميرا قد تأملت جوليا في أثناء بوحها بحلمها بالسقوط استشفافاً  
لما سيؤول إليه مصيرها وهي جالسة في الحديقة بين النجيلة والخضرة ، فإنها تتأمل  
بوحه لحلمه الإيهامي وهو راقد بين يديها بينما تجلس على فخذه ، وتلقائية بوحها  
وطبيعته ومن ثم مصداقيتها في مقابل حكيه المصطنع والإيهامي. وهكذا يتكرر نفس  
الموقف حيث اللقطة الخاصة به قد مزجت بين الذاتية والموضوعية .. بمعنى أن فكر  
المخرج قد تدخل ليكشف عن كذبه وادعائه. في الوقت الذي اتسمت اللقطات التي  
أخذت لها - وهي تبوح - بالذاتية لتأكيد صدق بوحها. فالتمائل بين البوحين غير  
تام، لأن بوحها يأخذ صورة التلقائية بينما يغوص بوحه في بؤرة الإيهام:

" جان : حلمت أنني أتسلق إلى قمة الشجرة

الغصن الأول عال ، والشجرة زلقة

لكنني أعرف أنني لو وصلت إلى الغصن الأول فسأصل إلى القمة  
حتى إلى هناك في حلمي "

- ولتأكيد غفلة جوليا وانسياقها وراء تصديق ما يوهما به ، تأخذ لها الكاميرا  
اللقطات القريبة جداً التي تقترب فيها شفتاها نحوه وكأننا نراه في كل لقطة لها  
مقدمة على تقبيله ، وجان بين اللقطة واللقطة يفتح عيناً واحدة في مراوغة ليكشف  
لنا المخرج عن مراوغته وعبثه بجوليا وبمواقفها على طريق الإيقاع بها تجسداً لما  
يرمز إليه حلمه الإيهامي.

لكنها حين تستجيب وتخبره إنه يمكن أن يقبل يدها يرد " ربما تندمين على ذلك "  
ويذكرها بأنها قد نصجت ولم تعد الطفلة التي كانت وأنها تلعب بالنار . كل ذلك وهو  
ما يزال مستلق بين يديها. وهذا ما أدى بالطبع إلى تمكنه من خداعها وإيقاعها في شرك  
السقوط -بعد ذلك- حين يعلو ضجيج الخدم في المطبخ ويقتربون فيشير عليها بالاحتباء  
في غرفته مع وعد منه بالحفاظ عليها فتطيعه . وبذلك يتحقق حلمها بالسقوط. لقد كانت  
القبلة التي منحتها له في نهاية جلستها على فخذه مقدمة لتلك السقطة . كما كان

دفعه لها لتسقط من على فخذه أمامه على الأرض الموحلة بعد تقبيلها له مقدمة لسقطتها القاتلة التي انتهت بها الجزء الأول من النص والعرضين المسرحي والسينمائي .

ومع أن المشهد التالي يظهر يد جوليا وهي تغسل يدها أسفل صنوبر مياه الحديقة بعد أن تلوثت في طين الحديقة وبعد دفعه لها لتسقط تلك السقطة الصغرى - التي هي بمثابة إشارة مبكرة إلى سقطتها الكبرى التي ستسقطها على يد جان - إلا أنها تصر على أن تنال منه عاطفياً طالما كان متمنعاً عليها ، وذلك ما أدى إلى نضج ثمرة المراوغة ونجاحه في إخضاعها.

- هنا نتوقف عند جماليات اللقطة النقدية للكاميرا لموقف جوليا من داخل الحدث نفسه . حيث تقف الكاميرا طويلاً عند ذراع جوليا والمياه تتساقط عليه من الصنوبر وظفر يدها الأخرى تتحرك على الذراع من أسفل إلى أعلى حتى الرسغ كما لو كانت إشارة مبكرة لما يدور داخلها نفسياً وإقدامها على قطع شريان يدها في نهاية الحدث ، كما يشير غسل اليد بالماء إلى إشارة مبكرة لتطهرها من الوضاعة بالانتحار عن طريق قطع شريان تلك اليد . ليس هذا فحسب ، بل تتوقف الكاميرا طويلاً بعد ذلك عند صورة وجه جوليا الذي انعكس على صفحة الماء في حوض ماء الصنوبر نفسه وهي تنظر إلى وجهها الساقط على صفحة الماء وهي تهتز وتتأرجح في حين تعلق جوليا مرعدة:

”جوليا : كل شيء يطفو على سطح الماء إلى أن يغرق “

إن مثل تلك التعابير المعقدة للأثر الدرامي والجمالي ولوجهة نظر المخرج لا تتحقق إلا بوسيط سينمائي عبر الكاميرا وتقنيات توظيفها توظيفاً درامياً وجمالياً ونقدياً. فبعد أن وقفت لتسجل ما يشبه وقفة نقد ذاتي لجوليا وهي تراجع نفسها (ضميرها) في صمت طويل لا نسمع فيه سوى صوت خرير ماء الصنوبر من خلال لقطات تتنوع زواياها المرتفعة ومسافات ما بين نراعيها المستسلم للماء الطهور ووجهها الذي تنعكس صورته التآرجحة على صفحة الماء -الذي قد يشير إلى عبث عنصر البيئة بها - متمثلاً في الماء.

ثم تأتي وقفة النقد الذاتي الثانية مع (جان) ؛ الذي تخبطه الكاميرا (جالساً القرفصاء) على أرضية المطبخ ينظف حذاء الكونت ، وكان الكاميرا في لقطة ذاتية

موضوعية تقترح على كل منهما اقتراحاً . إذ تخير على كل فتاة: نزلت إلى سقطة صغيرة أن تحتصي بالطهارة في الوقت الذي تتخذ من جوليا مثالا وعبرة ، كما تحذر كل من كان على شاكلة (جان) أن يلزم مستواه الاجتماعي والطبقي ولا يتطلع إلى مستويات طبقة أعلى.

ولاشك أن ذلك التنوع في خلق الصورة الدرامية والجمالية متاح للمخرج السينمائي . فوسائله أكثر مما يتاح للمخرج المسرحي من وسائط؛ مما يضفي على الصورة السينمائية من الألوان الجمالية الكثير الذي لا تستطيع الوسائط المسرحية تنفيذه أو الاتيان به .

وغني عن القول إن الكاميرا - حسبما رصدنا تحركاتها . وملاءمة عدستها للقطات مع تنوعها، ثم انخراطها في العمل الذكي بين قطبي الفيلم (جان . جوليا) استطاعت تجسيد الفكر الدرامي (سينمائياً) وجمالياً ، بحكم الخواص الجمالية التي تجاوزت فيها الدراما إلى الجماليات السينمائية.

### مس جوليا وجماليات ألم السقوط :

تتجسد مواجهة الجاني (جان) لضحيته جوليا - غير البريئة - في وخز كلماته المسمومة لجوليا . تلك الإكليات التي تشكل افتتاحية مشهد ما بعد السقوط سواء في العرض المسرحي أو في الفيلم السينمائي ، في لقطة قريبة جداً ومنفردة على وجه (جان) الذي ينظر إلى الأرض طوال الوقت :

" جان : هل تعتقدين يا جولي .. أن خادمة ستصرف إزاء رجل بنفس الأسلوب الذي تصرفت به أنت ؟ "

ومع أنه يوجه إليها بصفتها ممثلة لطبقته إهانة بالغة ، إلا أن الكاميرا تنظر إليه من أسفل للدلالة على تدني نظرته التي واجه بها فتاة غرر بها مستغلاً عبث مراهقتها :

"جان : هل رأيت يا جولي .. أي امرأة من طبقتي تتصرف ... "

- وهنا .. هنا فحسب تنتقل الكاميرا بحدة في لقطة قريبة جداً على فمه في أذنها وأنفه أعلى أنفها ليكمل إهانتها :

" بنفس الأسلوب الذي تصرفت به أنت هذه الليلة ؟ "

ثم تنتقل الكاميرا بسرعة من خلف رأسه لتتأمل وجه جوليا من مسافة شديدة القرب وعيناها تحلق نحو وجه جان (نحو عدسة الكاميرا) لينزاح ظهر جان بعيداً عن الكادر ويبقى وجه جوليا ساكناً وهو يواصل تبججه الفاضح المتدني صوتاً دون صورة :

- رأيت ذلك فقط بين الحيوانات والعاهرات -

- تتوقف الكاميرا أمام وجه جوليا الذي يرتج قليلاً يميناً ويساراً بعد سكون:

- اضربني . اسحقني . أنا لا أسوي شيئاً -

ولأن وجه جان قد تبدل ، فقد ظلت الكاميرا في وضعها الذي لم يتغير من حيث حجم اللقطات مع قليل من تغير في الزاوية ، ظلت مركزة على وجه جوليا التي ينطق وجهها بالألم والندم والذهول ، بما يكشف عن عدم قدرتها على تصديق ما انتهى إليه أمرها من عبث شبابي تمتع إلى نتيجة مؤلمة لم تكن في حساباتها ، لذلك أهملت الكاميرا وجه جان الكريه لتركز على جمالية التعبير عن الألم والندم وقبح النهاية المرتسم على وجه جوليا وهو نوع من كسب تأييد الكاميرا لتعاطف الجمهور مع جوليا في محنتها وسقطتها.

غير أن ذلك يتعمق - أيضاً - مع تلازم كلمات جان المتبجحة المتشفية مع صورة وجهه ، فإن ذلك من شأنه مضاعفة الأثر التعاطفي مع الضحية ، لأنها الآن في موقف ضعف وفي وضع أدنى من وضعها الطبقي . لذا تأخذ لهما الكاميرا لقطة مواجهة قريبة جداً :

" جان : يجب أن أقول إنني سعيد بنصبي في الإغواء "

ومع أنه يتبعها بالإغواء أيضاً فإنه يغير عن تشفيه في إغوائها .. ولكي يعطي التعبير عن تشفيه أثراً درامياً مضاعفاً ينفر منه المتفرجين ، لجأ المخرج في هذا الموقف إلى اللقطة القريبة جداً لوجهه وجزء من وجهها من زاوية جانبية . وحتى مع رفضه لضربها على الرغم من إلحاحها عليه بذلك وطلبه أن تنفر له ، فإن المتفرج لا يغير رأيه فيه بوصفه نذلاً منحطاً ووضيعاً ؛ ولأن الوضاعة متصلة في كيانه فإنه يبرر عدم ضربه لها كما طلبت تبريراً متدنياً :

" لا يضرب المرء كلباً إذا وقع فكيف بامرأة "

كان يجب أن أتحقق "

- ومع ذلك يجب أن أقول إن عيني المتواضعتين كانتا منبهرتان -

وبغية كشف الزيد عن وضاعته وجبنه تركز الكاميرا عليه وهو يلقي اللوم على عينيه ويؤاخذهما على أنهما خدعتا فيها كما لو أنه يتهمها بأنها كانت سهلة الفال:

" لكن من المؤذي أن أتأكد أن ما كنت أصبو إليه لم يكن أكثر جوهرياً وأكثر نبلاً "

شيء مؤسف أن أراك تغرقين "

هنا تقترب الكاميرا zoom in على وجهه وهو يستطرد :

” في ماء أقل عمقاً من حفرة مطبخ ”

- في تركيز الكاميرا على وجهه عن قرب طوال مواجهته الدنيئة هذه . يضع المخرج مقارنة بين جبروت المستقوي وسكون المستضعف عبر تبادل اللقطة الثابتة على وجهه والوقت الذي تستغرقه واللقطة نفسها على وجهها في وقت مقارب للقطة المركزة على وجهه جان .

كما يوظف المخرج اللقطة travel in أيضاً في إجراء مقارنة بين تعبير وجهه في جملته الأخيرة وتعبير وجهها في ردها عليه :

” وكيف تتحدث هكذا وأنت لم تزد عني مكانة بعد ”

- هذه المقارنة في حركة الكاميرا travel in على وجهه وعلى وجهها تتلاءم من حيث الصورة مع جملته من ناحية ومع جملتها من ناحية أخرى . لأنها تصرح هنا أنهما على قدم المساواة . أي تعترف بأنها تدنّت فأصبحت في مستواه السلوكي والأخلاقي . غير أنه يعلن بثقة أنه أعلى مما كان عليه :

” جان : أنا زدت مكانة . يمكن أن أجعلك كونتيه

لكن أنت لا تستطيعين جعلي كونت

جوليا : أنا نبيلة منذ الولادة هذا أكثر مما أنت

جان : صحيح لكن بإمكان أولادي أن يكونوا نبلاء

جوليا : أنت لص وأنا لا ”

- تنتقل الكاميرا في لقطات قريبة جداً وتبادلية بينهما ، بينما هما يتبادلان التجريح الصريح بما يعكس تساويهما أو وقوفهما على خط واحد.

لست في حاجة إلى التأكيد بعد تحليل درامية اللقطات السينمائية التي صنعتها الكاميرا وأبرزت فيها أعماقاً جديدة ، وأبعاداً للشخصيتين الرئيسيتين (جان ، جوليا) إلا الاعتراف بنتيجة جمالية وصلت عن طريق التغير والتنوع لعدسات الكاميرا وكذلك القبول بأن إمكانيات الكاميرا في صنع جماليات أكثر إبهاراً وتنوعاً وتأثيراً من إمكانيات العرض المسرحي .



## **الفصل الرابع**

# **نظرية البهجة والألم في عرض ريا وسكينة في المسرح والسينما**



تختلف جماليات التعبير في الدراما الخليطة ما بين التراجيديا والكوميديا تبعاً لخلط التقنيات بين النوعين ، ولذا فإن قياس التعبير التراجيكيوميدي في الفيلم الذي يعيد إنتاج النص المسرحي سينمائياً أو العرض المسرحي الذي يعيد إنتاج سيناريو فيلم سينمائي يعتمد على التوفيق بين تقنيات التصوير السينمائي والتشخيص المسرحي.

في هذا الفصل يتناول البحث معالجات مسرحية وسينمائية مصرية لحادثة اجتماعية وقعت في مدينة الإسكندرية بحي اللبان عام ١٩٢١م ، وهي جريمة (ريا وسكينة) التي عالجها بديع خيرى ونجيب الريحاني معالجة تراجيكيوميديا في عرض مسرحي ، وعالجتها السينما المصرية في فيلم من إخراج صلاح أبو سيف ، ثم عاد إنتاجها مسرحياً في عام ١٩٨٢م بفرقة الفنانين المتحددين المنتج سمير خفاجي بنص لبهجت قمر وبإخراج حسين كمال وتمثيل (شادية وسهير البابلي وعبد المنعم مدبولي وحمدى أحمد الذي خلفه في الدور بعد ذلك أحمد بدير) .

وعلى الرغم من أن قصة ريا وسكينة هي حادثة حقيقية إلا أن موضوعاً شبيهاً قد تمت عالجته في رواية إنجليزية شهيرة في عام ١٨٠٤م بعنوان *Sweeney Todd* ، كما عالجتها رواية فرنسية شهيرة بعنوان (كلب مونتجرس *Le Chien De Montgris*) .

وفي جميع الأحوال يتخذ البحث من نموذج (رومان إنجاردن) الجمالي أداة لقياس العناصر الجمالية في الصورة الخليطة ما بين التراجيديا والكوميديا سينمائياً ومسرحياً .

**مفهوم التراجيكيوميسيا** ، شكل من أشكال الدراما الخليطة *Mixed Artistic Forms* الخارجية " على قواعد النوعين الأصليين اللذين أشار إليهما أرسطو " <sup>١</sup>

ويرى د. كمال الدين عيد أن هذه الأشكال قامت " في مناهضة لقواعد الكلاسيكية الفرنسية الجديدة ونظرياتها في القرن الثامن عشر الميلادي. وفي تمرد على التمسك بهذه القواعد والنظريات. ومن أهمها قانون الوحدات الثلاث في نظرية الدراما. وابتعدت هذه الأشكال عن تحقيق نوع من (اللونية) على مسيرة الدراما والعرض المسرحي تبعاً لذلك " <sup>٢</sup>

١) Anthony Burgess, English Literature, Longman Group Limited, London, ١٩٧١, p.١٩٧.

٢) د كمال الدين عيد . قاموس أصلام ومصطلحات المسرح الأوروبي . الإسكندرية ، دار الوفاء لنشر الطباعة والنشر . ٢٠٠٦ . مادة أشكال فنية

مختلطة.

٣) مصر .

ويرى أنه " من المنصف لحركة الأشكال الفنية المختلطة الاعتراف بأن فضل استمراريتها مؤخرًا في تاريخ المسرح والآداب المسرحية يعود إلى تأييد عدد غير قليل من الفلاسفة وكتّاب الدراما المرموقين لفكرة المزج والخلط

ففي عام ١٦٠١م يناهض جوريني Gaurini في دراسته النظرية الوقوع في برائن التراجيديا الخالصة أو الكوميديا الخالصة حتى قبل مولد الكلاسيكية الفرنسية الجديدة"<sup>١</sup>

ويذهب د. كمال عيد في تأصيل مصطلح التراجيكوميديا إلى أن الأسباني " (لوب دو فيجا Lope De Vega) (١٥٦٢-١٦٣٥م) في مسرحياته يتبع وجهة نظر جوريني سواء علم ببحثه أو لم يعلم "

وفي القرن الثامن عشر تعرض الفيلسوف الفرنسي دنيس ديدرو Denis Diderot (١٧١٣-١٧٨٤م) في دراسته (عن الشعر الدرامي) لنوعيات في الأدب الدرامي. "فهو يعترف بالوجود الثنائي للدراما عند أرسطو في التراجيديا والكوميديا كنوعين أدبيين ، لكنه يضع بين النوعين الاثنين ، نوعين آخرين هما (تراجيديا الطبقة الوسطى " طبقة المواطنين " أو (الكوميديا الجادة Comedie Serieuse) " "<sup>٢</sup>

ويضع فيكتور ماري هوجو Victor Marie Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥م) أعمال كل من شكسبير، وموليير داخل حيز هذه المساحة الواسعة بين التراجيديا والكوميديا.<sup>٣</sup> ويخلص د. كمال عيد في تأصيله لمصطلح التراجيكوميديا بوصفه نوعاً من الأشكال الدرامية الخليطة إلى إنه " إذا استوثقت بالفكر والفهم أن تسمية العمل الأدبي الدرامي ترتبط بصورة أو بأخرى بالمجتمعات ، وبالطبقات المختلفة داخل هذه المجتمعات وبالشخصيات التي يمكن أن تنتقل - تنقل الحياة وتغيرها - بين التراجيديا والكوميديا أدركنا صلاحية هذه الأشكال الأدبية والفنية المختلطة ، والمتزجة بالضحك والحزن والبكاء والألم والمرارة والسرور والعبث، بصفتها تعبيراً حياً وحقيقياً وطبيعياً كذلك عن ناموس الحياة العريضة. على اعتبار أن الدراما لا يمكن أن تنفصل عن الحياة أو العالم"<sup>٤</sup>

(١) نفسه

(٢) نفسه

(٣) نفسه

(٤) نفسه

ولكل هذه الأسباب مجتمعة يرى أن هذه الأشكال المختلطة - ننظر إلى أنواع وأجناس دقيقة أخرى في طريق الآداب الدرامية والمسرحية -<sup>١</sup>

### التحليل والتفسير الجمالي للكوميديا :

إن الأثر الكوميدي بطبيعته محقق للبهجة. فكل ما يضحك مثير للبهجة لأن الضاحك يعبر بضحكه عن حالة انتصار وفخر بقدرته على اكتشاف خلل ما فيما هو منطقي ومعقول ومعتاد ، بما ينتقص من منطقيته ومعقوليته ومطابقته للمألوف في محيط اجتماعي بعينه .<sup>٢</sup>

لكن من المفيد الإشارة إلى أن التأثير عنية متفاعلة بين المؤثر والمتأثر . وللتفاعل أركان أساسية منها المادة أو محتوى الرسالة أو الخطاب ومنها طريقة تصويره وعرضه ومنها تهيز المستقبل أو المتلقي له : فالنكته - مثلاً - لا تحقق هدفها إلا بطريقة أدائها المعبر والجاذب لأذن المستمع المنصت . ولعينييه المتابعة لإشارات المؤدي وإيماءاته الصحابة لتعبيره الصوتي . ومعنى ذلك أن الفكاهة أو الظرف Humor ركن أساسي من أركان صناعة الأثر المبهج . وهي تتكون من مادة فكاهة ومؤيد فكاهي . أما فعالية التأثير فتتحقق لدى المتلقي لذلك الأثر الفكاهي عن طريق عجابية الأداء فيما يظهر عليه من ابتهاج.

أما العجابية أو سحر الأداء فتشكل الركن الأساسي الأول في نموذج "إنجاردن" لصناعة الأثر المبهج (الجمالي) وتليها الفكاهة في جدول التأثير الجمالي. ذلك أن الدعابة - الفكاهة - والظرف Humor هي ملكة عقلية تمكن الإنسان من اكتشاف المضحكات أو تقديرها أو التعبير عنها . كلاماً أو حواراً ينطوي على الدعابة أو الفكاهة . وهي ملاحظة يكيف فيها المرء نفسه لتقبل الفكاهة أو الدعابة . والانجذاب للصورة نابع من براعة الاستهلال (سحرها). أما حكمنا على قيمته الفكاهية فتال لانجذابنا نحو الصورة أو المعطى الإبداعي

ويأتي البيرلسك Burlesque (الهزل الكاريكاتيري) في المرتبة الثالثة من مراتب التأثير الجمالي باستعمال الكاريكاتيرية في العادة ، تقليداً ومحاكاة لكتابة أو

١- نفسه.

٢) التمريد حول فلسفة الضحك وادبع : هنري برجسون . فلسفة الضحك . ترجمة د سامي الدروبي . القاهرة : مكتبة الأسرة ٢٠٠٢

مسلك شخصي بقصد السخرية والإضحاك . أو عن طريق برنامج منوعات هزلي تشكل كـر صورة كاريكاتيرية من تلك الصور ركناً من أركان صناعة الأثر المبهج .  
من المعروف أن السخرية تتجسد بالأداء الكاريكاتيري المبالغ فيه . بما يخرج بالسلوك أو بالصورة عن نطاق المنطق وقانون الطبيعة البشرية . فيبدو السلوك منتقاصاً أو معيباً وهذا يظهر الأثر المبهج عن طريق الضحك . نتاج عملية اكتشاف متلقي الأثر المدرك لذلك النقص أو الخلل ؛ ومن ثم شعوره بالتميز وتوجهه بالانفراد باكتشاف ذلك النقص أو العيب فيما عُرِض أمامه بالقول أو بالحركة المصورة .

يتمثل الركن الأساسي في نموذج إنجاردن ( صناعة الأثر المبهج في الكوميديا ) في المألوف والشائع Common والعادي السوقي والبتذل Vulgar في الوقت نفسه . وهو يتصف بخشونة وفظاظة غير مصقولة . وأبرز ما يأتي به أنه يولد التبسيط Vulgarization وجعل الشيء ، أو الفن في متناول مدركات الجمهور ، لذا فكثيراً ما ينتج عن ذلك حظاً وفساد . يحمل قلة التهذيب . وانحطاطاً في الذوق كارتداء ممثل لزي امرأة دون مقتضيات درامية يتطلبها الحدث .

### الميلودرامية في الحدث الاجتماعي :

التأمل للأحداث الاجتماعية اليومية يصاب بالدهشة لما فيها من تناقضات وإشارة يجتمع فيها الألم بالسعادة ويخترق العبث المنطق ويحتضن الزيف الصدق فيختلط الأمر عليه . ولا شك في أن أكثر المتأملين اندهاشاً لتلك التناقضات المثيرة هم كتاب الكوميديا . فكثيراً ما تشكل بعض الحوادث الإجرامية الشهيرة التي تهز المجتمع مصدراً أو مسبباً يستقي هنه الأدب والفن عملاً فنياً يجد له صدى كبيراً عند جمهور عصره . ومن هذه الجرائم تلك الجريمة التي ارتكبتها في حي (اللبان بمدينة الإسكندرية) في عشرينيات القرن العشرين امرأتان شقيقتان إحداهما (ريا) والأخرى (سكينة) كانتا مستدرجان الساقطات وبنات الليل إلى مسكنهما - الذي كان يقع خلف مبى قسم شرطة اللبان القديم الكائن بشارع السبع بنات - بحجة لقائهن بالرجال الموسرين ثم يخففهن بمساعدة رجلين أو أكثر ويدفنهن في (بدروم المنزل) بعد أن يسلبان مصاغ الضحية وحليها الذهبية . وقد ظلتا على ذلك النهج الإجرامي حتى اكتشف

\* وضع عبد المنعم مديوني في مسرحية (مطار الحب) بعضاً من هيدان الأسباجتي للطبخ في جيب بنطلونه . وفي استعمال سمير خانم للمفظة طولها نصف متر في الأكل في مسرحية (الزوجة) .

\* تهدم المبى منذ سنوات قليلة أو أربع

أمرهما وقدمتا مع مساعديهما إلى العدالة وتم إعدامهم شتقاً . كتب بديع خيرى ونجيب الريحاني مسرحية من فصل واحد عام ١٩٢١م عن هذه الحادثة المساوية ولكن في قالب الكوميديا السوداء كما عرضتها فرقة نجيب الريحاني .

تناولت السينما المصرية تلك الحادثة الواقعية حيث انتج في وقتها أو بعد ذلك بسنوات فيلماً ميلودرامياً (أبيض وأسود) ببطولة أنور وجدي الذي قام بدور الضابط الذي تمكن من القبض على (ربا وسكينة) ومساعديهما بعد تحرياته التي انتهت بمهاجمة الشرطة لوكرها . كما أعيد إنتاجها مسرحياً في منتصف الثمانينات بفرقة الفنانين المتحدين في مصر عام ١٩٨٢م عن نص من تأليف بهجت قمر وإخراج حسين كمال وبطولة شادية وسهير البابلي وعبد المنعم مدبولي وأحمد بدير .

وإذا كان فيلم (ربا وسكينة) \* قد اتخذ الأسلوب الميلودرامي القائم على المواقف المفتعلة والمتكلفة - إلى حد ما - بإخراج واقعي للمخرج (صلاح أبو سيف) بما يتميز به هذا الأسلوب الفني من اهتمام بالتفاصيل الكثيرة التي تتطابق مع الواقع المعيش الذي ينسب إلى الطبيعية ؛ فإن عرض (ربا وسكينة) المسرحي لحسين كمال قد اتخذ أسلوب كوميديا الموقف \*\* .

وظف الفيلم أغنية واحدة عبارة عن نواح وعديد بغرض التمهيد للموت ، ذات إيقاع سريع مستوحى من إيقاعات الصورة الشعبية لرقصات (الزان) المصرية المعروفة بكلمات يغنيها صوت شعبي رجالي منفرد للمطرب الشعبي المصري (شفيق جلال) تبدأ بالكلمات الآتية :

شاورت بالسنديل البمبي	" أنا إيه ذنبي أنا إيه ذنبي
وعلى شبابها	عيني عليها يا عيني عليها
وحبيبتني ملو الطراحة	ع اللّاحة واللّاحة

يوزعها المخرج كشيمة Theme على لقطات متكررة كتمهيد سابق على خفق (ربا وسكينة) لكل ضحية من ضحاياها متناغمة مع لقطة قريبة تركز على فانوس مضاء بالكيروسين متدل يتأرجح من سقف الغرفة في أثناء قيام الضحية بأداء رقصة الزار .

\* بطولة زوزو حمدي الحكيم ونجمة إبراهيم وأنور وجدي

\*\* كوميديا للوقوف تعتمد على المفارقة الكوميدية التي تنبع من مواقف ملائمة قائم على التناقض في رد فعل متوقع لواقف ما ؛ بحيث يظهر متناقضاً لتوقع الشخصية .

بمساعدة جوق القتلة (ريا - سكيانة - مساعدتهما) فيتوزع الضوء والظل ما بين مغن وموقع على دف ومشارك في رقصة الزار وتتكشف الصورة الجمالية الأساسية في مشهد رقصة الزار السابق على خنق الضحية في تأرجح فانوس الإضاءة المعلق في سقف الغرفة وكأنه يتراقص على نفس إيقاعات المغنى والدقوف مشاركاً للضحية التي (تنتطوح) في طقس رقصة الموت Dance of Death. كذلك تتراقص مع تأرجح فانوس الإضاءة مناطق الإضاءة ومناطق الإظلام في الغرفة ، وهو ما ينتج جماليات الصورة بلقطاتها المتتابعة بما فيها من مكونات الصورة الغنية متمثلة في النماثل غير التام حيث تتراقص الغرفة كلها بكل مكوناتها المادية من أثاث وحوائط وسقف وبشر ومتمثلة في مركز الثقل الذي يتجسد في الضحية نفسها . وفي تركيز الكاميرا في لقطة قريبة جداً Close-up على شفتي المغني مع توازن اللقطات وتنوعها في توزيعها على كل جزء أو عنصر من العناصر المكونة لتلك الصورة الدرامية السينمائية ؛ كما تتمثل في (المسكوت عنه) من مجمل الصورة ، إذ أن دوران الكاميرا وتطوُّحها مع كل مكونات الصورة وإن كانت تجسد في ظاهرها حالة تراقص كل تلك المكونات كما لو كان كل شيء في المنظر مُغْنياً . إلا أن ذلك الحال أو تلك الصورة التي تنتطوح مكوناتها هي لا تنتطوح في حقيقة الأمر إلا من خلال عيني الضحية المخمورة نفسها ، إذ لعبت الخمر برأسها فلم تعي مما حولها شيئاً . فهي التي تنتطوح في أركان الغرفة . ومن ثم تنتطوح مكونات الغرفة في عينيها هي وحدها دون الآخرين . على أن دور اللقطات هنا بمثابة المعادل السينمائي للموضوع Objective Correlative المعروض . وبذلك يكون المخرج قد نجح في التأثير على وجدان المتلقي في هذا المشهد مستخدماً تقنيات الإضاءة الدوارة حيث تخيم عليه حركة الدوار المنعكس من الضحية نفسها. كذلك يوظف العرض المسرحي ريا وسكينة بإخراج حسين كمال الغناء بألحان بليغ حمدي والرقصات الشعبية بتصميمات محمود رضا . وقد تراوحت وظيفة الغناء بين الدرامية والاستعراضية . أما الغناء الاستعراضي فقد وظف مع الرقصات الشعبية للربط ما بين الفصول والمناظر على امتداد العرض المسرحي في حين وظفت بعض الأغنيات توظيفاً درامياً في بعض المواقف الفردية أو الثنائية ما بين شادية (ريا) وسهير البابلي (سكينة) بوضيعة مكسبة لتوقف الدرامي . بمعنى أنه كن من الممكن الاستغناء عنه دون أن يتأثر البناء الدرامي للأحداث . غير أنها تتجسد في العرض مع الحركة والتكوين الذي صممه



المخرج لتضفي على ذلك العرض قيمةً جماليةً تسهم إسهاماً فعلياً في تعميق الأثر الدرامي للمشهد في نفوس المتفرجين ، إلى جانب أنها تحقق لهم الإمتاع سبيلاً إلى تحقيق الإقناع بمعنى الحدث ودلالاته ومن ثم التأثير الذي يخفف من وقع الصدمة المأساوية : ( جريمة خنق السيدات المستدرجات) وذلك بواسطة توظيف أسلوب الكوميديا السوداء (تراجيكوميديا) وهذا ما يشير إليه أمير سلامة أيضاً حيث يقول :

" الموضوع الذي اختاره المؤلف لمعالجته ، ولو أنه أساساً موضوع مأساوي إذ يقوم على حادثة سفاحتين تكسبان عيشهما عن طريق قتل النساء وسرقة مجوهراتهن ثم دفنها في (بدروم البيت) إلا أن هذا الموضوع الذي عولج من قبل بشكل مأساوي سواء في السينما من إخراج صلاح أبو سيف أو المسرح من تأليف نجيب الريحاني يحمل في ذاته إمكانية المعالجة الكوميديّة التي تقوم أساساً على (الآلية) المتمثلة في تبكّد الحسّ الإنساني لدى السفاحتين اللتين أصبحتا تمارسان عملهما بنفس الطريقة التي يمارس بها أي إنسان آخر عملاً عادياً .

هذه الإمكانية الأساسية في إثارة الضحك استطاع المؤلف استغلالها بنجاح في خلق سلسلة من المواقف الكوميديّة الناجحة معتمداً في الوقت نفسه على عدد من الأنماط الأخرى التي أدخلها في صلب أحداث روايته دونما افتعال " <sup>١</sup> ويضيف أمير سلامة : " وإذا كان المؤلف قد استغل بنجاح الجانب الكوميدي في حادثة السفاحتين ، فإنه لم يهمل في الوقت نفسه استغلال الجانب المأساوي. ولا أقول إنه نجح من خلال ذلك في خلق نمط من المسرح (التراجيكوميدي) الذي يقوم أساساً على الكشف عن الطبيعة المأساوية الكامنة خلف موقف هزلي " (على نحو ما نرى في مسرح أنطون تشيخوف Anton Chekhov ١٨٦٠-١٩٠٤م) على سبيل المثال ( أو بإحكام الضحك في موقف مأساوي بقصد خلق حالة من التفرّج الكوميدي " <sup>٢</sup> (كما هو الحال في مسرح شكسبير) .

وإذ يصل أمير سلامة إلى أن (ربما وسكينة) لفرقة الفنانين المتحدين هي " خليط يجمع بين الفارس Farce في أشد صورته هزلاً والميلودراما في أشد صورها إثارة وفزعاً بقصد إثارة المشاهدين إلى أقصى حد " ؛ فإنني أراه مناقضاً بحكمه الأخير حكمه الأول، إذ كيف رأى أولاً : (أن المؤلف نجح في خلق سلسلة من المواقف الكوميديّة الناجحة )

(١) أمير سلامة " ربما وسكينة " (المسرح) ١٥٠ ، السّنة الثّانية ، أكتوبر - نوفمبر ١٩٨٢ ، ص ٢٩.

(٢) نفسه ، ص ٣٠

ثم يعود فيقول: (إن المسرحية خليط يجمع بين الفارس في أشد صورته هزلاً ، وبين الميلودراما في أشد صورها إثارة وفزعاً) ثم إن الضحك في النص وفي العرض لم يكن من أجل الضحك حتى يحكم على المسرحية بأنها (فارس) وليست في النص أو العرض مواقف قائمة على الافتعال أو الإثارة أو الرعب والانتقالات الفجائية وغير المبررة تبريراً درامياً؛ فكيف يحكم على المسرحية بأنها ميلودراما في أشد صورها إثارة ورعباً . كما أن المواقف لا تصنعها الصدفة، بل كل فعل - سواء أكان استدرجاً أم كان قتلًا - مقصوداً ووفق تخطيط ، وهل الاستدرج سوى خطوة من خطوات التخطيط؟! ثم إن الأحداث تجري وفق منطق معلوم متمثل في أن (الجريمة الأولى تؤدي إلى ما بعدها) وهو نفس المنطق الذي ترتبت عليه سلسلة حوادث القتل المتعمد وهو الذي فعله (مكبث) من استدرج وتآمر وتنفيذ للجريمة بدفع من زوجته ثم يقظة مؤقتة للضمير.

ومن الغريب أن الناقد أمير سلامة يعطي مثلاً على الإثارة والميلودراما بموقفين في المسرحية **أولهما** : موقف الفتاتين من زوجة أبيهما (أمونة) التي نزلت على مسكنهما هيوطاً اضطرارياً ، إذ يرى في سرد (سكينة) لما فعلته بهما زوجة الأب ، عندما دفعت بالكبرى (ريا) للعمل خادمة في قصر البرنس الذي طردت منه بعد حملها سيفاحا من ابن البرنس محرومة من وليدها الذي أبلغت بأنه مات في أثناء وضعها له . ثم زوّجت الصغرى (سكينة) لشيخ عجوز فما دفع الفتاتين إلى الهرب إلى الإسكندرية والعمل في (الدلالة - الوساطة) كسباً للقة العيش . وهاهي الآن قد هبطت عليهما لتهديدهما من جديد مما أثار لديهما حادثة خنقها لأمهما حتى تتخلص منها وتتزوج بأبيهما . وهذا المونولوج الذي يؤسس للباعث الذي يدفع (ريا وسكينة) إلى الخلاص من هذه المصيبة التي جاءت لتهديدهما من جديد ، يراه الناقد أمير سلامة (نوعاً من إثارة التعاطف بشكل ميلودرامي) وذلك بعيد عن الصواب .

**أما المأخذ الثاني** فهو موقف اكتشاف (ريا) بأن الفتاة (الضحية) التي خنقتهما أختها (سكينة) في نهاية المسرحية هي ابنتها من البرنس . إذ يرى الناقد إنه ذروة الميلودراما بقوله : " يصل الموقف إلى ذروة الميلودراما وريا تجري نحو ابنتها في حين تدخل سكينة في مواجهة حاسمة مع ريا لتعلنها أن الأمر قد انتهى بموت ابنتها بالفعل " <sup>١</sup>

(١) أمير سلامة ، نفسه ، ص ٣١ .

وليس في ذلك افتعالاً درامياً . وإنما هو موقف قائم على المفارقة الدرامية تحقيقاً للعدالة الإلهية Divine Justice حيث فوجئت (ريا) ومن بعدها (سكينة) بالأمر وبحقيقة الفتاة الضحية . وهي مفاجأة مبررة ولا تشذ عن سياق الموقف ، حيث الاستدراج يتنامى ويتطور ليصبح شروعا في قتل الضحية . ثم اكتشاف هوية الضحية عن طريق والدها - الذي يعد ظهوره من جديد أمام (ريا) مباغته لكليهما - بما يكشف عن تقنية المفارقة الدرامية . والمباغته والمفارقة الدرامية كلاهما من عوامل صنع الصورة الجمالية لأنهما يحركان المشاعر توترا وتشويقا في مغايرتهما لأفق التوقعات الذي تسبح فيه الشخصية من ناحية ، والمتفرجون من ناحية ثانية . والناقد نفسه يلمح بذلك عند تعرضه لأسلوب الإخراج وتقنياته في هذا العرض إذ يقول : " فإن الضحك المصاحب لوضع الفتاة (الضحية) داخل الصندوق والناشئ عن صدور صوت أنينها إلى مسامع عبد العال الجاهل بحقيقة ما يجري في البيت . هذا الضحك يرفع من درجة ترقبنا وإحساسنا بحدة المأساة التي لا تلبث أن تلقي بظلمها الرهيب على خشبة المسرح " <sup>١</sup>

**جماليات عرض ريا وسكينة بين "الفنانين المتحمدين" و"فرقة الريحاني"**

## تقنيات التماثل

يشير أمير سلامة في نقده لعرض "ريا وسكينة" لسواطن الجمال في بعض التكوينات إذ يقول: "استغل حسين كمال إمكاناته كمخرج سينمائي في خلق مجموعة من الكادرات الجمالية المعبرة خاصة في اللحظات الجادة من الحدث مثل مشهد مونولوجي كل من ريا وسكينة حيث كانت كل منهما تقف عند بقعة ضوء مع إظلام المسرح لتلتقي بالجمهور وجها لوجه وهي تلقي بحديثها المقصود به إثارة انتباه المتفرج وتفكيره. ثم وقوف السفاحتين كلتيهما في اتجاه معاكس عقب ارتكاب جريمتيهما دليلا على حيرتهما الشديدة وإرهاصا بما سوف يحدث لهما مع نهاية الحدث. كذلك جاء تنفيذ مشاهد القتل بالغ النعومة وشديد التعبير في الوقت نفسه " <sup>٢</sup>

وأرى من الضرورة بمكان - هنا - تحليل عناصر الصورة الجمالية فيما التفت إليه نظر الناقد أمير سلامة الذي أشار إليها دون أن يحلها ؛ فلم يتوقف عند التماثل في الصورة وأثره الدرامي والجمالي.

١- نفسه ، ص ٣١.

٢- نفسه ، ص ٣١.

يتمائل وقوف ريا في بقعة ضوء لتبث الجمهور معاناتها مع وقوف سكينه في بقعة ضوء ثانية، فكلتاها تبث معاناتها وكلتاها بداخل إطار ضوئي يعزلها عما حولها. هذا اللون من التماثل هو تماثل تام في الصورة وفي المضمون لأن كل منهما يتخذ نفس التكوين من حيث الشكل، ونفس التعبير عن حالة معاناة مصدرها واحد عندهما. أما التماثل غير التام فهو قائم في وقوف كل منهما في اتجاه معاكس للأخرى عقب ارتكابهما لكل جريمة. وقد أجاد الناقد أمير سلامة في الكشف عن دلالة ذلك التكوين بتفسيره للعلامات، دون أن يحلل عناصر الصورة كشفاً عن جمالياتها.

ولاشك في أن من جماليات العرض التراجيكيوميدي أن يكشف الموقف الكوميدي عن حقيقة مأساوية متخفية خلف المظهر الكوميدي، أو يتكشف الموقف عن الهزل والسخرية اللاذعة المتخفية وراء المظهر المأساوي؛ لذلك يرى أمير سلامة أن المؤلف " منذ البداية يحاول أن يثير تعاطفنا مع السفاحتين عندما نعلم أنهما ضحيتان لزوجتيه (أمونة) التي قتلت أمهما لتتزوج بأبيهما. ثم شردت الفتاتين فألقت بإحداهما (ريا) خادمة في بيت أحد النبلاء ليعتدي عليها ولتنجب منه سفاحاً.. ثم لتتزوج الأخرى (سكينه) شيخ عجوز.. وينتهي الأمر بالفتاتين إلى الهروب ليعيشا معاً في مدينة كبيرة (الإسكندرية)، يكسبان عيشهما من عمل شريف (الدلالة). حتى إذا ما عادت أمونة لزيارتها محاولة أن تجري عليهما ألعيبها قاما بقتلها انتقاماً بنفس الطريقة التي قتلت بها أمهما (استخدام فوطه مبتلة لكتف النفس) "

إلى هنا والموقف يتسم بالجدية والإقناع في تبرير فعل القتل. غير أن الموقف يتغير من الجدية إلى الهزل، عندما تتكرر عمليات قتل الضحايا المغرور بهن من هاتين المرأتين، خاصة بعد أن أقحمت (ريا) وهي الأخت الكبرى فنان البيانولا المتجول (حسب الله) في الأمر بعد أن تزوجته في نهاية رحلة ملاحقته لها لتحتسي به ولاستخدامه بالمشاركة في جرائمهما. وبالمثل أقحمت (سكينه) الأخت الصغرى الشاويش عبد العال في الأمر دون أن يدري بما يحدث بعد زواجها منه. ومن هنا تتولد المفارقات الكوميديية في العرض، حيث يتوارى الهزل وروح التهكم، وراء المظاهر الجادة في الصورة المسرحية؛ فـ (حسب الله) وآخران أحدهما أبكم يحملان جثة الضحية. ويذكرنا هذا المشهد بمسرحية Joe Orton's التي كتبها في ستينيات القرن العشرين بعنوان Funeral Games. والمفترض أن الموقف هنا جاد ومتجهم وحزين لكنه لا يصيب المتفرج بأي نوع من الوقار، لأن حملة الجثة غير وقورين من ناحية في بعض

اللمسات الكاريكاتورية (البيرلسك) ، حيث يطلق (حسب الله) القفشات ، ويتبعها الأبكم ومعاونه بصوتيات مبهمه لا تدل على معنى . " شيلوا الميتين " هذا إلى جانب الآلية التي رأى هنري برجسون في (فلسفة الضحك) أنها إلى جانب التكرار وقلب الموقف تؤدي إلى الضحك). فتكرار دخول حملة الجثة خلف حسب الله من غرفة إلى أخرى في محاولة إخفاء الأمر على الشاويش عبد العال الذي جاء في البداية للتحقق من صحة شكوى صاحبة المنزل ضد رها وسكينة فصار يتنقل في معاينة الغرف من مكان إلى آخر في الوقت الذي كانت هناك (جثة ضحية من ضحاياهما) لم تدفن بعد في بدروم الدور الأرضي الذي يسكنانه يعكس آلية كاريكاتيرية أيضاً ، وهي عنصر في نموذج النسق الجمالي ( لرومان إنجاردن) - المشار إليه فيما سبق .

تظهر الجماليات في الصورة المسرحية أيضاً في الكادرات الثابتة التي يوظفها المخرج حسين كمال بين مشهد وآخر سواء في منتصفه كشرطة حركية (تكوين جمالي ثابت كما لو كان صورة فوتوجرافية) قصد منها تأكيد موقف ما أو السخرية من موقف ما بما يدل على اللامبالاة بما سوف يحدث ؛ أو للدلالة على نهاية اللوحة بصورة (فوتوجرافية) . كذلك شكلت الأغاني الفردية لشادية (رها) أو الثنائية لشادية (رها) مع هير البابلي (سكينة) أو الثلاثية بانضمام مدبولي (حسب الله) لهما في الغناء . ذلك أن الغناء في مشهد تمثيلي في أي نوع من أنواع الدراما يشكل حالة من التغريب Alienation في الموقف الدرامي لأنه يوقف مسيرة الحدث جزئياً للتعليق أو التمهيد ، كما تشكل لوناً من ألوان التنويع وهو تقنية جمالية مطورة لإيقاع العرض .

### المعالجة المسرحية لرها وسكينة في فرقة الريحاني؛

طلب نجيب الريحاني من زميله الكاتب المسرحي بديع خيرى أن يعالج حادثة (رها وسكينة) تلك الحادثة الدموية التي شغلت الناس في العشرينيات ؛ كتب بديع خيرى مسرحية (المجرمين) عن حادثة (رها وسكينة) في لغة زجلية غنائية ورسم لها ست شخصيات كوميدية هي (ضرغام - حسب الله - مرزوق - رها - سكينة ) ثم الضحية (فردوس) ابنة (مرزوق) التي هربت بها أمها وهي طفلة عندما ضبط مرزوق (الريحاني) زوجته - أمها- وعشيقها في فراش نومه . وكان من نتيجة ذلك أن طعنه العشيق قبل هربه مع الزوجة الخائنة . ورغبة في انتقام مرزوق من النساء الخائنات انضم إلى عصابة (رها وسكينة) وشارك في عمليات قتل الضحايا دون أن ينسى ابنته التي

اختفت مع أمها ، إلى أن استدرجت الفتاة (فردوس) عن طريق الإيعاز لها بتسهيلات في لقاء عشيقها . وبعد أن قتلتها (ريا) فوجئ بحجاب فضي صغير (تعويذة) ضمن مصوغات القتيلة (فردوس) لأن أمه كانت قد أهدت طفلة ذلك الحجاب الفضي ، وهنا اكتشف مرزوق أن القتيلة فردوس هي نفسها ابنته التي ظل يبحث عنها سنوات طويلة. وهكذا يتجرع من نفس الكأس التي شارك مع السفاحيتين في إذاعتها للضحايا بعد أن قتل بيديه فلذة كبده .

يقول عبد المنعم شemis عن النص : " إن المؤلف استطاع تصوير هذا الجو المرعب تصويرا بديعا ليس فيه إثارة أكثر مما يجب على الرغم من بشاعة الموقف ، وكان الغناء والموسيقى من العناصر اللطيفة لما يمكن أن يثير الرعب في النفوس خاصة وأن المشاهدين للمسرحية في تلك الأيام كانوا يعرفون كل تفاصيل القضية التي أثارت الرعب فعلاً في النفوس "

ولكن بديع خيرى استخدم أغنية زفاف مرحلة في تقديم مسرحيته :

" اتمخطري يا عروسة

واتهني بعريسك

سيد العرسان " ٦٠

وعن إخراجها يقول شemis : " وليس لنا تصور عن طريقة إخراج المسرحية ، ولكن أغلب الظن أن الريحاني قد استعان بالموسيقى والألحان في تقديمها للجمهور لأن طبيعة النص المسرحي توحى بذلك من ناحية تركيبه اللفظي ، فالمسرحية كلها من أول سطر فيها إلى آخر سطر تشبه قصيدة مأساوية ، لألفاظها جرس ونغم يتفق مع الموقف الدرامي " ، وهذه براعة لا تستغرب من كاتب وزجال مثل بديع خيرى " ٦١

ولكي يتفق وجود أغنية عرس مع موضوع المسرحية الفاجع ، جعل بديع خيرى تكرار غناء مقطع الأغنية الفرحة يأتي من خارج الحدث المسرحي

١) عبد المنعم شemis . نجيب الريحاني قدم مسرحية ريا وسكينة ، (المسرح) ٤٨ع - نوفمبر ١٩٩٢م ، ص ٢٩.

(\*) معلوم أن هذا الطلع نفسه وقفه بديع في أوبريت (المشرفة الطيبة) لمحمد تيمور بالحن سيد درويش وأغاني بديع خيرى وإخراج عزيز عيد .

(\*\*) يقصد التراجيدي.

(٢) نمسه ، ص ٢٩.

” ترفع الستار والمرسح فأضي ويسمع صوت نغمة من الخارج ، صوت ضعيف وبعيد جدا “<sup>١</sup>

” ثم يعقب ذلك الغناء (بصرىخ مفعج ، صوت امرأة تختنق ، يدخل ضرغام مسرعاً والوهم يعلو وجهه “<sup>٢</sup>

” ضرغام : جرى إليه مش خلاص (صرىخ) اخلصوا يا عالم . حرام عليكم مش كده (صرىخ بصوت عال : يفتح نافذة )

غناو حاتودونا في داهية : حسها أعلى من حكم ، سهرانين ليه (صوت المغنين)

المغنين : اتمخطري يا عروسه (وفي هذا الوقت يسمع أنين المرأة المختوقة وهو يضعف شيئاً فشيئاً وينتهي عند انتهاء اللحن وضرغام يقول )

ضرغام : يا لطيف يا لطيف.. خلاص ماتت.. دا شي يقشعر البدن.. يا ويلنا من يوم الله

(يرتمي على دكة أمام المرسح ويفتح الباب بشدة ويدخل حسب الله ) “ ٣  
رسم بديع خيرى شخصيات عصابة (ربا وسكينة) رسماً غير منفرد للمتلقي ، إذ يحمل كل من (ضرغام) و (حسب الله) ملمحاً إنسانياً فيداخل كل منهما سمات إنسانية تجعل المتفرج متعاطفاً مهماً على الرغم من أنهم شريكان في الجرائم التي ترتكبها تلك العصابة :

ضرغام : (مذعوراً) مين ؟

حسب الله : أنا حسب الله

ضرغام : كح يا شيخ خضيتني

حسب الله : إيه موتوها ؟

ضرغام : ماتت

حسب الله : بيخنقوها ؟

ضرغام : لا . خنقها مرزوق

حسب الله : يا حفيظ . مرزوق دا بيخوف

(١) بديع خيرى ، رواية المجرمين ، (المرسح) . نفسه . ٢٢

(٢) نفسه .

(٣) نفسه

ضرغام

والله يا شيخ أنا شعر بدني قب

وعضامي كلها اتسيبت

صحيح إحنا ناس إجرام قتالين قتله واخدين على كده

لكن صرخ الواحدة من دول يدخل على قلب الواحد الوهم

ويبقى حاسس بقضب رينا نازل على دماغه

وخايف من سؤال الدنيا قبل سؤال الآخرة

حسب الله

هو اللي زينا يخاف ، إحنا ما احنا قاتلين ١٥ ماحدش قلبلهم شقه

ضرغام

بس يا راجل بلاش كفر . هو رينا بيصيب ، هو رينا بينسى حاجه

بكره نتحاسب على الكبيرة والصغيرة . اللي بيقتل نعمة بينسئل

عليها.

العين بالعين والسن بالسن .. يا ويلنا من غضب الله . الحساب يوم

الحساب

حسب الله

ابقي قابلني

الله يجعل سكتي غير سكتك يا شيخ . والله لو رحلت الجنة لا أروح

النار طب وأنا مالي ، ما تروح تقول الكلام ده لمرزوق . هو أنا اللي

بخنقهم<sup>١</sup>.

يصور بديع خيري حالات متعددة للإنسان متدرجة بين الإقدام على الفعل

والتأرجح فيه بين الطيبة والشر . فهناك شخصيات شريرة خالصة

**Black-dyed Villain** ، وأخرى متأرجحة في شرها **Cloak and digger Villai** ،

(فضرغام) صورة للعنصر الذي يقف على الهامش ما بين الشر واللا شر . (وحسب الله)

متأرجح بين الشر واللا شر ، أما (مرزوق) فهو الشر الخالص . هذه الحالات المتدرجة

للإنسان متدرجة أيضاً في تعبيرها ؛ فكل وجه من وجوه الإنسان الشريرة يعبر عن درجة

الشر التي يحملها بداخله ؛ بلغة وضعها المؤلف على لسانه لا لتناسب الشخصية

بوصفها من لحم ودم ، بل بوصفها لقطة من اللقطات تسجل وجوه الشر المتدرجة ؛

(فضرغام) يتخذ النبر الخطابي الإنشائي لغة ويظهر التردد والضعف الإنشائي شعوراً أو

مظهراً شعورياً مما يجعل صورته نافرة عن الموقف الذي أوجد نفسه فيه ، فهو منفصل



عن المحيط الإجرامي ويشعر باغترابه عنه - وهذا ما يؤكد خطابه ومظهره . أما (حسب الله) فهو متفق مع المحيط الذي هو فيه . لا يوحزه ضميره مثلما هي حال (ضرغام) لذلك تكشف نبرته الكلامية عن اللامبالاة . كما أن خطابه الحوارى كله ما هو إلا رد فعل لخطاب (ضرغام) مرة ولخطاب (مرزوق) في مرة أخرى آتية . ولخطاب (سكينة) في مرة ثالثة . وهو في كل الأحوال خطاب خنوع وطاعة . وهذا مناسب لشخصيته إذ أن عمله مع العصاة هو مجرد مروج للحلي التي تسلبها السفاحات من الضحية وعمله داخل الوكر عمل خدمي متدنّي ؛ مقصور على مواراة جثث الضحايا في التراب ، وتقديم المشروبات ، والدوران بالبخور ؛ لذلك تنسق لغة حواراه مع شخصيته وما أوكّل إليه من عمل .

أما (مرزوق) وهو الوجه البشع للشر . فقد رسمه بديع خيرى شخصية من لحم ودم ، إذ أن له ماضٍ . وبواعث نفسية Psycho-path Villain . هي التي دفعته إلى وكر الإجرام دفعا .

ومع أن نص حوارية (ضرغام) و(حسب الله) خال من أي ملمح جمالي ، تبعاً لخلو حوارهما من التصوير المعبر ؛ إلا أن تدرج أوجه الشر موزعة على شخصيات ثلاث (ضرغام - حسب الله - مرزوق) هو الذي يحمل ملمحاً جمالياً الأسلوب ، باعتبار (التدرج) تقنية جمالية في صنع الأسلوب الأدبي والفني .

وقد بدا غريباً في البداية أن يكتب بديع خيرى خطاب (مرزوق) الدرامي بأسلوب (الزجل) حيث الصورة الشعرية والموسيقى الداخلية النابعة من الصياغة والموسيقى الخارجية الصادرة عن إيقاعات القافية تحقق خواء الشخصية وتُعريها عن المشاعر الإنسانية ، وصياغة بديع لحوار بذلك الشكل معبر عنه خير تعبير . فهذه الشخصية التي لا تحمل ذرة من الرحمة للضحية ، بل تتفنن في خنق الضحية ، فلماذا يضع لها بديع خيرى خطاباً درامياً (مونولوجاً) يشع بالصور والأخيلة وموسيقى التفاعيل الشعرية والقوافي ؟ ولكن بعد قراءة متعددة لحوار مرزوق ولقته وبعد تأمل دوافعه وجدت أن جماليات خطابه (مونولوجه) الدرامي مناسبة لموقفه . فهو يشعر بالكراهية لكل امرأة خائنة لزوجها انطلاقاً من مروره بتلك الحالة نفسها . فقد خانته زوجته مع صديق له وهربت بطفلتها وانقطعت أخبارها وهو يجهل أي شيء عن مصير ابنته . هل هي ميتة أم مازالت تعيش ؟ فهو شخصية ساعية للانتقام من كل امرأة ،

ومن وجهة نظره كلهن خائنات ، وكل من تدخل وكر (ريا وسكينة) هي امرأة ساقطة ،  
فـ(ريا) و(سكينة) تتصيدان الساقطات (الساحرات) ليلاً في الشوارع الساكنة والمظلمة  
يتصيدن رجالاً مخمورين أو باحثين عن متعة مدنسة.

مرزوق إذن يحمل في جوارحه عاطفة مدمرة ، هي عاطفة الانتقام الأعمى ،  
لذلك فإن لغة الشعر المفقى تتناسب وخطابه الدرامي ، هذا من ناحية . ومن ناحية  
ثانية ، فإن المؤلف المسرحي قد يلجأ إلى صياغة حوار الشخصية شعراً ليصنع معادلاً  
شعورياً لدى المتفرج ما بين قسوة الفعل ووحشيته ، وأسلوب تعبير الشخصية عنه ،  
حتى يخفف من وطأة الموقف الوحشي :

"مرزوق : القهوة يا حسب الله

حسب الله . القهوة يا بنت الكلب (تدخل بنت معها صينية قهوة وكنكة)

ضرغام : بقى ما فيش عندك شقة ؟ مغيش عندك رحمة ؟

مرزوق : (بشدة) رحمة (البنت توقع الصينية من خوفها وتجري)

رحمة .. آك رحمة آل

مدهوقة المرحمة وسيرتها

رأفة هه آك رأفة آل

محروقة الرأفة وذكرتها

مجرم وعايزني أشفق

هي الوحوش فيها حسنة

أظن فاكترني مصدق

بأن فيه إنسانية "

وهنا تكمن الرسالة الأخلاقية للمسرحية :

مرزوق : أخ من العار ورائي يوم

ما انساهشي طول ما في جتتي روح

كوي النار أهون يا هو

م اللي جرى مستتكف أبوح

من استقامتي في شبابي

ناس كانوا بيحلفوا بحياتي

قبل العشا أقفل بابي  
والأشيا رضا أنا ومراتي  
كنت أعبدها .. أتمنى وجودها  
دعيت وربنا منْ علي ..  
بينت رؤيتها عبادتي  
يوم من نول وأنا داخل البيت  
رايق وراضي في أمان الله  
مش قادر أقول يا شوم ما رأيت  
بعيني عرضي مراتي فاضحاه  
راجل يدنس لي فرشي  
واسيبه حي أسيبه يعيش  
يدوب راح أهجم مدرتشي  
إلا بمراتي .. مرحمتنيش "

هكذا صور بديع خيري ماضي شخصية مرزوق محرراً لنوازع الانتقام الوحشي من كل  
امرأة سقطت في وكر (ريا وسكينة ) ليس هذا فحسب بل وضع له شعاراً يلتزمه في  
تبريره لتلك الوحشية :

لولا الخيانة ما كنت تعيش  
إلا في الملاك تلاقيه إبليس

هكذا يلقي خطاب الدافع الانتقامي لتوحشه وتعطشه لدماء النساء ويخرج خروج  
المنتصرين.

### جمالية الفرجة المقارنة " لريا وسكينة " بين عرضين مسرحيين :

الفرجة المقارنة لريا وسكينة ( بفرقة الريحاني ) - وريا وسكينة ( بفرقة الفنانين  
المتحدين ) سوف تكشف عن عناصر وتقنيات مشتركة بين المعالجتين المسرحيتين ..  
فمعالجة فرقة الريحاني كوميدياً قائمة بتخللها أغان هي جزء من نهج البناء الدرامي .  
ومعالجة فرقة الفنانين المتحدين كوميدياً موسيقية قائمة أيضاً وظفت فيها الأغاني -  
غالباً - توظيفاً درامياً . ( ريا وسكينة ) عند الريحاني يتخللها مونولوج زجلي لمرزوق .  
يكشف فيه عن الباعث الذي دفعه إلى أن يصبح مجرماً سفاحاً - وهو ضبطه لزوجته  
متلبسة بالخيانة - .

وريا وسكينة في عرض الفنانين المتحدين يتخللها مونولوج (لريا) وآخر (لسكينة) تكشف فيه كل منهما عن دافعها للمسك الإجمالي حيث محاولات زوجة أبيهما المتكررة للمتاجرة بهما : مع رفضهما لذلك وكلا المسرحيتين (المجرمين) لبديع خيرى ونجيب الريحاني و(ريا وسكينة) لبيهجت قمر وحسين كمال تنتهي بمفارقة درامية حيث يكتشف مرزوق أن آخر ضحية قتلها بيديه خنقاً كانت ابنته (فردوس) التي هربت بها أمها وهي طفلة مع عشيقها عند الريحاني. وكذلك تكتشف (ريا) في عرض (الفنانين المتحدين) أن آخر ضحية خنقتها بيديها كانت ابنتها التي أوهموها بأنها قد ماتت عندما فرقوا بينها وحبيبها الذي كان سيدها حين كانت تعمل خادمة في قصر أسرته

من الطبيعي أن نرى اختلافاً في فن الكتابة في عرض (المجرمين) عنه في فن لكتابة في عرض (ريا وسكينة) كما نجد اختلافاً آخر بين كلا العرضين المسرحيين. فشخصية (حسب الله) في عرض الفنانين المتحدين شخصية (محورية) مساعدة لريا وسكينة حتى أن ريا تتزوجه بعد إلحاحه في محاولات التقرب إليها وخطب مودتها ومحاولتها للتستر خلفه ثم تعهد إليه الأختان (ريا - سكينة) بالقيام عنهما بحمل جثث النساء من ضحاياها ودفنها في (يدروم) المسكن الخاص بهما . ولكن حسب الله في عرض الريحاني مجرد شخصية ثانوية مسطحة . و(عبد العال) رجل الشرطة أصبح له دور محوري مساعد في عرض ريا وسكينة للفنانين المتحدين وأصبح زوجاً لسكينة التي تستدرجه بدعوى وقوعها في غرامه - إذ يوظف بهجت قمر تقنية التورية المسرحية وهي " تقنية خلق المغامرة العرفية بين شخصية مسرحية وشخصية أخرى في موقف واحد ، أو بين المتلقي والشخصية عن طريق تصوير التناقض الظاهر والباطن تصويراً درامياً ، أي بين المعلوم لنا والمجهول للشخصية المسرحية في ذات الوقت ؛ وفي موقف بعينه مما ينتج المفارقة - والتورية بمثابة الستارة الدرامية النفسية بين الشخصيات بعضها بعضاً. وهي تعتمد على تقنية المزاورة الدرامية ليبدو باطن الصورة غير ظاهرها <sup>١</sup>

وهذه الستارة الدرامية النفسية التي تختفي وراءها حقيقة سكينة كعاشقة للشرطي عبد العال إذ أنها تحتتمي خلفه وتتخذ ساتراً حيث تتمكن من تلمس الأخبار عن

١) أبو الحسن سلام - محاضرات جماليات المسرح (موضوع خاص) بالأسفة التمهيدية للمعاشير بقسم المسرح باد - الإسكندرية - ٢٠٠٤م

صدى الجرائم التي تقترفها مع (ريا) التي أصبحت أختها في هذه المسرحية حتى تحتاط لمشروعاتهما الإجرامية القادمة.

ولكننا لا نرى لعبد العال في مسرحية (المجرمين) أثراً . فليس له سوى كلمتين اثنتين في جملة واحدة فقط :

" عبد العال : (يدخل) دا كفر " <sup>١</sup>

ودخوله لا ضرورة له على الإطلاق إذ ليس له وجود مادي قبل ذلك ولا بعد ذلك فهو شخصية مقحمة في عرض الريحاني .

### جماليات المواجهة الدرامية (لحظة الاكتشاف) :

في عرض (ريا وسكينة) للفنانين المتحدين لا توجد مواجهة درامية بين القاتلة والمقتولة قبيل شروع القاتلة في تنفيذ جريمتها . غير أن هناك موقف مواجهة درامية تجادل فيها (فردوس) أياها مرزوق الذي يشهر سكينة في وجهها - دون أن يعرف أحدهما صلة الدم التي بينهما . وهو ما يصنع المفارقة الدرامية في نهاية الموقف - لحظة الاكتشاف - :

" مرزوق : - جيتي تبيعي شرف جوزك . لجل يحوزك

رفيق جبان اللي يعوزك تعيشي ..

فردوس : فين لطفك يا لطيف

مرزوق : أتغش زيمي وآمن لك .. كان بيميل لك

تلات دقائق فاضلين لك

فردوس : غيتني ما فيش في قلبك دين ؟

مرزوق : سمحت لك بدقيقة ثانية

تاخدي يا زانية . آخر نفس لك في الدنيا

فردوس : سايق عليك النبي

مرزوق : نبي . أنتهي نبي . محمد ، عيسى

داوود ، موسى

أنهي في دول يا منموسه

قالك تكوني زانية ؟ أنتهي

---

(١) بدعي طبري (المجرمين) - نفسه .

عليك منهم ميت لعنة (شاهراً السكينة)

دوقي الطمعة

فردوس : يا خالتي ريه أبوس رجلك  
مرزوق (مشيراً إلى سكينة) آه لو جات لك

فردوس : حوشيني (صريخ)

ريا : (بتأثر) موته انكتبت لك

الصبر ياختي الصبر

فردوس : يا هوه (صريخ)

خد صيغتي

مرزوق : (مشيراً لهم) صيغتك دي عشانهم

نار في بدنهم .. حراميه

أنا أشرف منهم

روحك كفايه عليّ . (هاجماً عليها) “

تكشف لنا هذه المواجهة الدرامية بين القاتل والضحية عن سيكولوجية القتل عنده ، فهو يقتل من أجل القتل ، لذلك يُدْمَغ بصفة السفاح . يقتل بدافع (سيكولوجي) نفسي يسكنه منذ زمن.

وهو يحتقر هدف الآخرين من قتل الضحية ، فهدفهم سرقة حليهم فهم لصوص لكنه ليس لصاً ؛ وهو في نظر نفسه أنبل وأشرف منهم لأنه يقتل ليس من أجل سلب ممتلكات القتيلة ، ولكنه يقتل قصاصاً من فكرة الخيانة .. أي أنه يقتل من أجل فكرة تخليص المجتمع من النساء الخائنات ، فهو صاحب قضية لكنها قضية خاطئة وغير عادلة ؛ إذ يحل نفسه هنا محل الشرعية ومحل القانون الاجتماعي المدني دون تفويض ودون تحقيق . فمجرد دخول امرأة لوكر الفسق هذا - في نظره - دليل إثبات كافٍ لكي يوقع العقاب على المرأة الضحية . إنها بالنسبة له امرأة خائنة - بوصفها جنس - والفتاة في هذه الحالة ليست ضحية بل هي خاطئة (زانية) وفي وهمه أنه لا ضحية سواه. وهذا ما كشفت عنه هذه المواجهة الدرامية . فهي مواجهة تحمل إدانة ثنائية : إدانة للفتاة فردوس ، ثم إدانتها لريا وسكينة ومعاونيهما الآخرين باللصوصية ، وهو ينزعه نفسه عن تلك الصفات فهو المنتقم

والانتقام خلاص للمجتمع من الساقطات . التطهير نيابة عن المجتمع دون ترخيص أو تحقيق . وفي ذلك التوهم الجنوني تكمن الغرابة ، وخلف الغرابة تختبئ الصورة الجمالية لأن الوصول إلى كشف ما وراء تلك المواجهة الدرامية يحقق المتعة الذهنية للمتلقى المتأمل .

ومن الملاحظ أن (ريما) في عرض الفنانين المتحدين هي أم الضحية ، بينما نجدها عند الريحاني ابنة مرزوق . أما الضحية التي أنقذت في نهاية فيلم صلاح أبو سيف فقد كانت خطيبة الضابط أحمد (الممثل أنور وجدي بطل الميلودراما) الذي كشف العصابة وواجهها في مقر دارها مواجهة ميلودرامية.

### جماليات الاستشفاف الدرامي :

تكمن جمالية الصورة في بعض مواقف عرض فرقة الريحاني بالمنطق المعكوس في تعبير الشخصية :

" سكينه : قطعة .. ماحدش بياكلها بالساهل ..

دي المره خريشطني واحنا بنخنتها

جرحتلي صباي زي اللي كنت عدوتها "

يستكثر القاتل على الضحية أن تفكر في الدفاع عن نفسها دفاعاً مشروعاً طلباً للنجاة ويستنكر من الضحية أن تظن - مجرد الظن - أن قاتلها هو عدو لها ومن ثم كان يجب على الضحية أن تستسلم لقاتلها دون أن تبدي حراكاً !!

تكمن الجمالية في استشفاف الشخصية لما سيحدث في إطار أفق توقعاتها القائمة على الحدس، فما أن تدخل الضحية الجديدة (فردوس) إلى وكر العصابة حتى تضيق بالمكان:

" فردوس : يا هزتي المطرح ده عليه زهمه كده

ريما : زهمه دا إيه بعد الشر .. خشي يا ختي ما تخافيش

فردوس : والنبي تسيبيني أرواح يا خاله الحاجة .. سيبيني أرواح

ريما : الله مالك موهومة والا إيه ؟

فردوس : مش عارفة مالي حسه بشيء كابس على قلبي زي اللي حايجرى لي

حاجه

قلبي مقبوض .. سيبوني أطلع أشم الهوا

سكينة : أبداً تطلمي إراي.. مش ح تستني محمد بك.. إحنا ما صدقنا لئناكم  
على بعض  
تقومي تروحي ييجي ما يلاقيكيش يقول إيه؟  
فردوس : أجي له يوم ثاني  
سكينة : لا والنبي  
فردوس : يا ناس حاتخفق خلوني أخرج . .  
ريا : اسم النبي حارسك .. جرى إيه ياختي ؟  
فردوس : مش عارفه يا خالة الحاجة قلبي بيطب وجتتي بترعرش  
ومتهمياً لي إني إن ما كنتش أخرج من هنا دلوقتي موش خارجه أبداً  
الستر يا رب أديني شايفه .. خليني يا خالتي ريا أخرج "

وتكمن جمالية الموقف في تقنية رسم الحس التراجيدي في إخراج الشخصية  
لما بداخلها من بواعث مؤلمة ، وفي الاستشفاف يتحقق السحر والعجائبية التي ضمنها  
رومان إنجاردن نموذج الجمالي بما يختص بالجانب الكوميدي في نظريته :

" مرزوق : (بشدة) بنتي .. بنتي . بنتي خطفوها مني عمرها سنتين . كانت وردة  
زمنها دلوقت شجرة شوك بتمرغ في عرضي (برقة)  
كانت ملاك من الملائكة (بشدة) زمانها دلوقت شيطان  
يضل في خلق الله وعلي أنا لعنته . كانت شمعة تشرق السعادة  
على نورها . طلعت ظلام أنا حيران فيه . انسد في وشي كل طريق  
بنتي .. بنتي .. فين بنتي "

وجمالية الموقف هنا تكمن في مأساوية اللحظة في باطن الموقف الميلودرامي : فالشخصية  
تعبر عما تعانیه من ألم فتكشف عن لحظة إنسانية عابرة . أما اللحظة الثانية التي  
تتبدى فيها جمالية الموقف الدرامي فتكمن في لحظة الاكتشاف ، حيث يكتشف  
القاتل المتجبر أن ضحيته هي نفسها ابنته :

ضرغام : مسير الحي يتلاقى  
مرزوق : يتلاقى إزاي ، أنا سايبها طفلة بتحبي  
ضرغام : بقي ما لهاش علامة تمرقها ؟



مرزوق حجاب لبسته لها أمي نهار ما تولدت . لازم رمته لما كبرت أعرفها  
إزاي "

ومع محاولات السفاحتين لخنق الفتاة فردوس يرتفع الغناء مع صراخها طلباً للنجدة :  
"اتمخطري يا عروسه " وهنا تأتي لحظة الاكتشاف عند إحصاء مصوغات فردوس :

" حسب الله : حتى صيغتها مش قد كده ست غوايشات وحجاب فضة  
حجاب يا رها ؟

حسب الله : (همس) كفاية كدا

مرزوق : حجاب . حجاب

يا سكيئة استني يا رها حوشي إيدك حوشي

ضنى بنتي . بنتي بنتي " <sup>١</sup>

مرزوق يا رها .. ارحمي مرزوق . فكى إيدك عن روح مرزوق

عن ضنى مرزوق . مهجة مرزوق . كبد مرزوق " <sup>٢</sup>

هكذا تنتهي المسرحية نهاية ميلودرامية رافعة شعاراً أخلاقياً هو (العقاب من جنس  
العمل) وهنا تصبح الجمالية في الموضوع ، وذلك يشكل سمة أساسية من سمات  
الجمالية الميلودرامية. حيث نال المجرم السفاح عقابه بالمصادفة غير المتوقعة .. التي  
تكمن في (الولولة " الدرامية) :

" مرزوق : أوعوا سيبوني أنت وهوه

لحمي نهشتوه جوه "

فرتكتو قلبي ما تحنوش

يا مجرمين يا لصوص يا وحوش " <sup>٣</sup>

يعلق عبد النعم شemis على هذه الكوميديا الدامعة المساوية قائلًا : "مواقف  
الحزن لا تصلح للكوميديا ولكنها تصلح للتراجيديا ، وأما مواقف الرحمة والشفقة يمكن  
أن تكون من مشاهد الكوميديا ، والكوميديا على كل حال ليست هي فن ابتزاز

(١) نفسه . ص ٢٥ .

(٢) نفسه . ص ٣٦ .

\* من صفحة للمائة ( يا ويلاه)

(٣) نفسه

الضحك . وقد تكون فن السخرية في أعلى مراتب السخرية " لذلك يعتقد شمس أن  
الريحاني " استخدم أسلوب السخرية المبررة في هذا الموقف المعقد "  
وتبرير ذلك عنده أن شخصية مرزوق كانت ترفض الرحمة طوال التمثيل ، لكنه  
استحق الرحمة في نهاية المسرحية . ويرى في ذلك تمثيلاً للمفارقات الغريبة . فهذا  
هو بعد أن كان يتغنى بالانتقام :

" لولا الخيانة ما كنت تعيش  
إلا في الملك تلاميذ إبليس "

ينقلب عندما حاق به الأذى ليدين رفاقه في رحلة الانتقام ، وإزهاق الأرواح بدون  
جريرة :

فرتكتوا قلبي ما تحنوش

يا مجرمين يا لصوص يا وحوش "

مسرحية ريا وسكينة في عرض فرقة الفنانين المتحدين

يبدأ العرض بافتتاحية (الأوفرتير Overture) برقصة دراويش مع أغنية استعراضية :

" ريا وسكينة ... ريا وسكينة

اتنين من المشاهير .. لهم ضحايا كثير "

**جماليات تآلف الحركة والغناء :**

تبدأ الحركة والراقصون يصطفون في خط عرضي أمام الستارة الرئيسية لخشبة  
المسرح وظهورهم للجمهور وأيديهم متشابكة ومرفوعة على امتدادها إلى أعلى في زي  
أبيض (يُكم واحد أشبه بملابس الأشباح وعلى الرأس طاقية بيضاء . أما الكم الأيسر من  
الزي فهو رمادي اللون امتداداً من الكتف والجانب الأيسر من صدر الراقص . ويتدل من  
أذني كل راقص قرط (حلق) نسائي).

يعطي التكوين المصفوف انطباعاً يشف عن حلقة ابتهاج ديني (يُكر من قبل أن تبدأ  
حركة (التطوح) الجماعي الموحد فيعرف المتفرجون أنهم أمام رقصة زار جماعية أو رقصة  
ذكر ودروشة صوفية ، كتلك التي تنتشر في الريف المصري .

ولا يخرج هذا التكوين المصنوف عن كونه إطاراً تحريكياً أقره المخرج . وهو تحريك لأنه لا يقوم على باعث ذاتي من شخصية كل راقص ، فما لم يحدد كل مؤيد موضعه في التكوين بنفسه فإن وقوفه في الموضع الذي يقف فيه هو نتاج تحريك مقرر من خارجه .

هذه الافتتاحية الغنائية الراقصة لمجموعة الدراويش تؤكد صدق التوقع الذي أوحى به تكوين الراقصين مع بدء المسرحية ، حيث يبادرون الجمهور عند استدارتهم في مواجهة الصالة بهذه الكلمات :

" الجن لاحمر مين والجن لازرق مين

مين .. مين

الجن .. الجن لاحمر مين . والجن لازرق مين

مين "

لنؤكد لنا أننا أمام رقصة حلقة (زار) ولنستشف منها أن الحدث المسرحي سيقوم على أساسها ، حيث تعكس مقدمة العرض المضمون الدرامي للمسرحية منذ الوهلة الأولى. وهو ما سيتأكد لنا عندما نكتشف - مع استمرار سير الحدث الدرامي - أن رقصة الزار كانت وسيلة المراتين (ريا وسكينة) في التغطية على عملية قتل كل ضحية من النساء والفتيات تطأ قدماها وكرهما .

تبدأ الأغنية بتساؤل استنكاري :

" الجن لاحمر مين ؟ والجن لازرق مين ؟

مين .. مين ؟

وما تلبث أن توجه بعده أصابع الاتهام ليس إلى (ريا وسكينة) وحدهما ولكن إلى المجتمع الذي جنى عليهما أولاً وحولهما إلى حياة الجريمة :

" ريا وسكينة ريا وسكينة

اتنين من المشاهير لهم ضحايا كثير

لكن محدش قال هما ضحية مين

شيخ محضر يا شيخ محضر ويا عيني عالي حتحضر

بالحلقات والأساور وغوايش الذهب الأصفر .

وفي مقطع آخر

وفي لحظة ربما تشاور  
للكينة تستحضر  
والضحية تتأوى  
والرعب الأزلي يظهر  
والفاعل مجهول له  
ويكده يتقفل المحضر  
وبتنزل هنا الستارة  
ونشوف إليه العبارة  
الدور الدور الدور الدور  
الدور الدور الدور الدور  
ما دخلتي برجلك أول دور والخطوة الثانية عاليدروم "

وهنا يخاطب جماهير المتفرجين - وما هو تعليمية مباشرة -

إنتي ولأ إنتي لأ دا إنتي يبقى إنتي

إنتي هو إنتي لأ مش إنتي يبقى إنتي

من صابها الدور من صابها الدور

الدور الدور الدور الدور  
أهو كله حيحي عليه الدور "

تلخص الافتتاحية قصة الحدث في تعاطف منذ البداية مع شخصيتي (ربما وسكينة) باعتبارهما ضحية لأوضاع اجتماعية وأسرية .

ومن الناحية الأسلوبية فإن هذه الافتتاحية الراقصة الموسيقية لا توحى بحال أننا بصدد مشاهدة مأساة ، وربما لا توحى أيضاً بأننا أمام ميلودراما ، مع أن الحدث تاريخياً هو مأساة حسب وقائعه الحقيقية المعيشة . وهو ما استقر في وجدان المتفرجين الذين عايشوا الحادثة في حياتهم الطفولية أو الشبابية في فترة العشرينيات بحى اللبان بمدينة الإسكندرية ، إلا أن هؤلاء ؛ لاشك سيباغتون عندما يتطور المشهد الافتتاحي ؛ إذ يشف عن أن العرض ليس بالقائمة التي تجسد أو تشخص المأساة التي تسببت فيها هاتان السفاحتان . لذلك فإن الأثر الدرامي والجمالي الذي تتركه تلك الافتتاحية الموسيقية الراقصة هو مزيج من البهجة والألم. البهجة من طريقة العرض ، والمرارة من تذكر الحادثة واسترجاعها . ومع أن (الأمن) آنذاك كان متراحياً إلى الحد الذي مارست فيه السفاحتان جرائمهما ، متخفيتين بعناية فائقة في دار تقع خلف مركز شرطة اللبان مباشرة ، دون أن يشعر بوجودهما المسؤولين عن الأمن ، فإن العرض ينتقل مباشرة من المشهد الافتتاحي الراقص إلى داخل قسم الشرطة ، ليكشف عن مدى التخبط والارتباك الذي كان عليه حال رجال الأمن آنذاك .

يسير المخرج على نفس الخط الذي انتهجه في الافتتاحية ، حيث يفتح الستار على المشهد وشرطي في زيه الرسمي مرتدياً طربوشاً على رأسه وقد أعطى الجمهور ظهره ونظر إلى خلفية المنظر في وقفته أمام مكتب الضبطية وامرأة عجوز خلف حاجز الضبطية جالسة في صمت وبجوارها رجل .

ومع تردد أصوات أمر عسكري بالانضباط "انتباه" تعقبه ضجة " اعدل يا عسكري انت" يدخل على إثرها الأومباشي عبد العال .

ويتضح في ذلك النهج الإخراجي أن التكوين المتماثل ما بين بداية ظهور جماعة راقصي الافتتاحية وظهورهم للجمهور ، وبداية ظهور الشرطي وظهره للجمهور أيضاً في المشهد الأول . وهو ما يكشف عن جمالية للإخراج في منظور الإبداع تخلق ضرباً من ضروب روعة الاستهلال. التي تنص عليها نظرية التقدير الجمالي. كما تستغل بطريقة ساذجة يرسمها بعض المخرجين عند دخول ممثل ما ليُستقبل من الجمهور استقبالاً به حفاوة مزيفة . وهذا ما حدث إذ استقبل (أحمد بدير) بتصفيق الجمهور عند ظهوره صائحاً في الشرطي الذي يتنحى له جانباً ليصبح الشاويش عبد العال أمام صورة (الملك فاروق) المعلقة خلفه على حائط الحجرة الرمادية اللون وعلم مصر الأخضر ذو النجمات الثلاث وهو ينهر الشرطي(سلامة) ويكشف عن حالة اللامبالاة التي عليها رجال الأمن:

" سلامة : أفندم

عبد العال : تنادي على الطابور وبينك وبينه كيلو يا سلامة ؟!

سلامة : والله نومي ثقيل . نايم عالسرير منا قادر اتكلم كده ولا كده

عبد العال : مش قادر تتكلم ؟

سلامة : أيوه والله

عبد العال : طب مقلتش ليه أبعتلك الطابور عالبيت تدوره من فوق السرير !!

سلامة : يا ريت يا حضرة ال ..

عبد العال : اخرس خالص "

تشير روح السخرية في الحوار إلى كاركاتيرية الموقف ، بما فيها من قفشات تعطي للمتفرجين دلالة على طيبة تناول الموقف تناولاً مسرحياً يفاير طبيعته التاريخية

والاجتماعية العلومة للكثيرين من الجمهور إذ ليست صورة التعامل في مراكز الشرطة على ذلك النحو عادة

ومن اللافت للنظر أن المشهد يمهّد لظاهرة تعدّي النساء على الرجال . حيث يُواجه عبد المال بالمرأة المحجوزة مع زوجها المصاب في رأسه لأن إصابته ناتجة عن ضربها لزوجها (بالبقباب) وهو ما يثير غضب عبد المال . ويستبق الحدث الرئيسي ليشف عن دور المرأة في الجريمة في عشرينيات القرن الماضي .

وتبدو مهارة المخرج حسين كمال في الحرص على جماليات العرض في اهتمامه بصنع أسلوب متكرر يعمل على ترسيخ نمط أو شكل جمالي قائم على التماثلات ؛ إذ تتكرر الضجة نفسها في لفظ غير مفهوم بعد مناداة الأومباشي عبد المال على عامل البوفيه ليحضر له كوباً من الشاي . وهذه الضجة في هذه المرة تخلق أفق توقعات لدى المتفرجين، حيث هي إشارة إلى أن شخصية رئيسية في العرض المسرحي ستدخل إلى المنظر مباشرة . ويتحقق أفق توقعاتهم بمجرد دخول سكينّة وهي تحمل صينية عليها كوب الشاي :

" سكينّة : داخلّة - داخلّة .. (لستقبل حفلاوة بالغة)

الشاي (لكنه ينشغل في تأملها وهي تستنكر ذلك)

إيه ! فيه إيه ؟ "

عبد المال (ضاحكاً) دا الواحد روحه حتطلع من الصبح على كباية شاي  
سكينّة أيوه !! لما قلت كده . لما سمعت صوتك كده قلت الكيف حبك

شيء إلهي كده قدمني على وابور الجاز ، ولع من أول نفس  
علقنا عليه أبريق الشاي أول ما خرط جبناهولك . لو مكنتش

خرط مكناش جبناهولك

عبد المال لا . وحبّه مكنّ كمان

سكينّة يستاهلو فُكك

عبد المال منا بصراحة مكسوف وخزيان منك

سكينّة أيوه !! مغيث كسوف من ولاد الأصول (وهي تسير متبخترّة أمامه)

عبد المال إيه . بتعبك ويأي (وهو يتحرك خلفها)

سكينّة تعبك راحة (تستدير متوقفة أمامه بدلال)

عبد العال : دا الشاي والقهوة ما بيتقطعوش م الكركون من يوم ما انتقلت فيه  
 سكيّنة : إلهي ما يقطع عروق المحبة يا قادر يا كريم  
 عبد العال : دا غير الكحك والغريبة والصحون المغطاة . لأ والفول بالشوكة  
 سكيّنة : دا الواجب والنبي وصّى على سابع جار . وأنتوا حكومة واحنا أهالي "  
 هذه هي إذن حال رجال الأمن وتلك كانت طريقة الأخنتين في استمالة رجل الأمن -  
 الأومباشي عبد العال - واختراق مركز الشرطة . الأمر الذي نرى فيه الأومباشي  
 يستضيف (سكيّنة) في مكتبه في أثناء (النوبتجيه) :

"عبد العال : إيه ده ؟ إيه ده ؟ إنت لسه واقفة ما قعدتيش ؟ "  
 وهي تنتهز الفرصة بالطبع لتتمسّك الأخبار لتشعر بالأمان تحسباً لأُمور ليست في  
 الحسبان خاصة وهي وأختها تتعاملان في السوق في مهنة الدلالة مما يعرضهما للكثير من  
 المشكلات :

" عبد العال : طب قوليلي أول حرف من اسمك وأنا احذر الباقي  
 سكيّنة : تسلم وتعيش تقولوك . النبي حارسك وضامنك ..  
 سكيّنة : أنت أول حاجة كدهوه لما يكون الشبيحة الحرس  
 عبد العال : في قسم اللبان ؟  
 سكيّنة : أيوه يا خويا تسلم وتعيش. أول حرف تقولهم إيه لما تشكّكهم  
 وتضربهم؟

عبد العال : سين (زاعقاً)  
 سكيّنة : خدامتك ؟ (وهي تهز كتفيها بدلال)

عبد العال : ب .. بقول سين

سكيّنة : أنا خدامتك

عبد العال : سين

سكيّنة : خدامتك

عبد العال : وكتاب الله المجيد ؟

سكيّنة : وكمل إنت بقيتو

عبد العال : أول حرف من اسمك "سين" ؟

سكيّنة : أيوه

عبد العال : قوليلي حرف ثاني يا سين

سكينة : منقدروش "

يتلاعب المؤلف بالحوار في هذه الغزلية التي تمتزج فيها روعة اللقاء الغزلي بقيح جريانه في قسم للشرطة ليصنع صورة تختلط فيها البهجة بالقمامة فتتشكل المفارقة الدرامية ويعلو نبر التوتر.

**الإطار الجمالي للمشهد المسرحي في عرض (ريا وسكينة) :**

ترتكز الصورة الجمالية هنا على عدد كبير من العناصر منها (الاسترجاع Flash back) والمبالغة والقنشات والتورية والتزامن والتخلص والغناء والتكوين الثابت (بما يشبه وقف الصورة المتحركة في الفيلم) ، والصمت المتعمد بديلاً عن الكلام والتشويق وعناصر التعبير الشعبية مثل (التشليق والروح المتبادل والتشخيص الأدائي - تقليد إلقائي يصطنع طريقة أداء امرأة للتعبير الصوتي للرجل - قلب المعنى بتغيير حرف من حروف كلمة معينة بالتورية اللفظية - التغابي عن قصد - الزغاريد - التشويح - التصايح الفجائي) هذا إلى جانب التزامن الأدائي صوتاً وحركة أو إشارة إلى جانب روعة الاستهلال المشهدي و(القفلة الساخنة) و(القفلة الاستنكارية للمشهد) والاستدراج والتخلص الدرامي والقطع والوصل بالغناء؛ فكلها تشكل الإطار أو السياق الجمالي لعرض فرقة الفنانين المتحدين. وهو ما يميزه عن فيلم (صلاح أبو سيف) الذي تزامنت فيه التفاصيل التي وسمته بالميلودرامية وخلخلت بنائه الدرامي والجمالي باستثناء القليل من المشاهد ، وأهمها مشهد الضحية في دوراتها الراقص حول نفسها ودوران محيط الغرفة معها الذي يشبه تطوح دجاجة نبيحة .

ومن الأطر المشهدية التي يمكنني الوقوف عند بعدها الجمالي : (الاسترجاع - المبالغة - التورية - التخلص الدرامي)

□ **الاسترجاع :**

لحظات الألم في مشهد استرجاع قصة قتل (أمونة) لوالدة ريا وسكينة ومتاجرتها بتزويج سكينة لشيخ عجوز وتشغيل ريا خادمة في أحد القصور وما جرى لهما نتيجة لذلك . ويتمثل الاسترجاع في المونولوج :

□ مونولوج سكينة (بؤرة ضوئية) تبرير يكشف عن ماضي الشخصية.



□ مونولوج ريا (بؤرة ضوئية) تبرير يكشف عن ماضي الشخصية.

□ المبالغة :

يعتمد الأدب والفن على المبالغة تكبيراً للصورة أو تصغيراً لها لتعظيم مضمونها أو دلالتها أو لتحقيرها ؛ كالمبالغة في مقاطع غناء حسب الله بالبيانولا خارج منزلها (أسفل النافذة) وسكب الطبخ الفاسد على رأسه بما فيه من سخرية وكاريكاتيرية .

□ التورية :

وهي عنصر تصويري ساحر وعجيب يعمق الصورة الفنية ويحقق الأثر الجمالي بالمسكوت عنه :

" سكينه : بندلق عليه الطبخ . بيطلع ينضف هدومه  
ريا : ينضف هدومه ويوسخ سمعتنا "

□ التلخيص \* :

وهو نقطة الوصل بين نهاية موقف وبداية موقف تال له ؛ بما لا يترك نشوذاً ما في أداء انتهى وأداء يبدأ مثل موقف استدراج (ريا) لعازف البيانولا عند استمضاء دفن الجثة عليهما وتوقيع ذلك بأغنية . فالاستدراج العاطفي يناسبه الأداء الغنائي لأن العاطفة هنا مصطنعة ، إذ أن (ريا) تغني على (حسب الله) بمعنى أنها تخيله وتزعم له أنها تحبه هكذا دون مقدمات وهي التي تتذمر من ملاحظاته لها في المشهد السابق :

" ريا : حبك جننا ياسمك إيه

حسب الله : إلحقني يا مرسى يابو العباس

دا باين الفاس وقعت في الراس

حلم ؟!

ريا : لأ علم

أيوه !! أيوه !! صدقنا حنكذبوا ليه

حبك جننا يا اسمك إيه "

\* صطلح التلخيص : هو وسيلة ربط ناعم لوقف يأخر تال له ، راجع د أبو الحسن سلامة . جماليات فنون المسرح نفسه .

تصل المبالغة حدودها القصوى في استمالة الآخر عندما تصل (ريا) في غنائها إلى  
(الكوبليه) الذي تقول فيه لحسب الله :

” رها بصراحة هواك عدى الشباك

ودخلي لحدي في أوضة النوم

لما اتخضيت منه اتخضيت

جانني في أحلامي عاتبني بلوم

حسب الله : عداك اللوم . عداك اللوم

ريا : ابدأ دنا عمري ابتدى م اليوم ” .

ولأن حسب الله (ابن البلد) العجوز المتشرد لا ينظلي عليه مثل هذا التحول  
الفجائي ، لذلك يجعله المخرج في حركته الإيقاعية الراقصة المتفاعلة إطاراً مع حركة  
(ريا) الراقصة في غنائها الذي تتلاعب به على حسب الله لحاجتها الحتمية له .  
يجعله يطبق كفيه على بعضهما فوق جانبه الأيسر - وهو تعبير شعبي شائع عند  
النساء - في مواقف التهمك والسخرية بامرأة من امرأة أخرى - . ومع أن مثل ذلك  
التعبير الحركي ذو الدلالة غير المهذبة هو من أخص خصائص المرأة السوقية ؛ إلا أن  
توظيفه هنا في تعبير (حسب الله) مقبول باعتبار أن المبالغة وتقنية (قلب الموقف) أو  
تحويل الشيء إلى تقيضه - بتعبير برجسون- هو خصيصة من خصائص الكوميديا .  
كما أن المبالغة لصيقة بالتعبيرات الشعبية. والفن يقوم على المبالغات أيضاً . فحركة  
حسب الله إذن تؤكد لعدم تصديقه لها ، لذا فهي لمسة نقدية تهكمية .

وفي إطار المبالغة في حركة الممثل أيضاً يُطَبَّق حسب الله على ريا في حضنه -  
بعد انتهائها من غنائها المصطنع (لحسبو) - وعدم قدرتها على تخلص نفسها من بين  
ذراعيه ، حتى يثبت لنفسه أنه يرازء صورة حقيقية وليست صورة في الحلم .  
تتوالى المبالغات الأدائية للممثلين ؛ منشورة عبر أحداث العرض . فهذه (ريا) تتغير  
نبرات صوتها في مقطع أو مقطعين صوتيين أمام (حسبو) وهي تلمس بيدها بشكل لا  
إرادي جثة (أمونة) المسجاة تحت الغطاء على الأريكة ، حتى أنها تصدر مقطعاً له نبرة  
رجولية مما يلتفت (حسبو) إلى غرابة ما يتبدى على سلوكها معه :

” رها : أنا بحبك بحبك قوي يا حسبو

حسب الله : إيه ده ؟ حب بالأنفلونزا ؟ !

ريا : إيه يا حسبو ؟  
 حسب الله : أنا مش مصدق الحكاية دي . حا .. حاسس إن فيها استكراد  
 ريا : إيه يا حسبو ؟  
 حسب الله : بتستكردينني ياختي عشان أنا لسه ظفنون  
 ريا : يا شيخ أنت راحر تعال بس روح جيب المأذون  
 حسب الله : مأذون ؟!

ولأن التشخيص باصطناع موقف أدائي تعيد فيه الشخصية على خشبة المسرح اقتباس طريقة أداء مبالغ فيها يعيد الممثل - بالاسترجاع Flash back - صورة من الحياة ، بهدف مساندة موقفه أمام شخصية أخرى أو شخصيات تشاركه في الحدث ، توكيدا للمصدقية . وحضاً لتلك الشخصية على التصديق ؛ والمسرح في الكثير من نصوصه ومن عروضه يستعين بتلك التقنية (الميتامسرحية - الشارحة) وخاصة في المسرحيات الكوميديية ، حيث يخفي الممثل على أدائه لتلك الصور المسترجعة الكثير من المبالغة. وذلك ما يحقق الإثارة التعاطفية عند الجمهور . وهو ما يشكل مصدراً من مصادر صنع البهجة في نفوس الجمهور . وهذا ما تفعله (ريا) مع حسب الله :

” ريا : جيب المأذون شوف أما أرد أقوله إيه ؟  
 لما يسألني ويقولني :

هل تقبلين حسب الله - ها - بغلاً ؟ ! “

وهي تقلد طريقة أداء المأذون بمبالغة حيث تمط في مخارج الألفاظ وتلك كاريكاتيرية تهكمية هي الأخرى . ولأن التقليد الكوميدي لا يخلو من لمسات التهكم ، فلذلك تفصل (ريا) في أدائها للمبالغة التي تقلد فيها المأذون بين مقطعين فيها ”ها“ . وهو مقطع يستخدمه العوام في التهكم. ليس هذا فحسب ، بل تعتمد إلى قلب اللفظ ليدل على معنى مغاير للمعنى المتسق مع ما سبقه من ألفاظ ؛ فبدلاً من قولها (بعلاً) تقول (بغلاً) . فالتورية اللفظية هنا وإن غيّرت في المعنى من حيث الظاهر ، فإنها تشف عن دلالة أخرى باطنية ، لأن البغل يُركب ويَحْمَلُ بالأنثقال ، و(ريا وسكينة) تحتاجان - فعلاً- إلى حمال للهموم بوصفهما متورطتين ، ومن أرباب المشكلات . قبل أن تصبحا من أرباب السوايق والجرائم .

يؤكد المخرج ومن قبله المؤلف على تلك النقطة بمدلولها الباطن حيث جعل (حسب الله) مستفكراً وينفس الروح الساخرة في سياق الحوار كما جعل (ريا) تتسم في ردها بروح البراءة والسذاجة:

”حسب الله : بغلاً ؟!

ريا : آه

حسب الله : ليه حتجيبني مأنون من الشفخانة ؟!

ريا : ليه يا حسبو ؟

حسب الله : مش ممكن بغلاً

ريا : جحشاً

حسب الله : ولا جحشاً !!

ريا : أمال إيه يا حسبو ؟

حسب الله : بعلاً

هكذا ينطق لفظة (بعلاً) مصطنعاً بنصفها الأول صوت حيوان كنوع من أنواع المبالغة الأدائية التي تتسم بها الكوميديا في مواقف التهكم ، وهو ما تأسست عليه جماليات الأداء الكوميدي وفق إنجاردن في نموذج الجمالي . وهذا المشهد بما فيه من فكاهة ساهم في تخفيف حدة الموقف التراجيدي وتأزمه بعد أول قتيلة (الخالة أمونة) .

تتسم العروض الكوميديية أيضاً في طور المبالغات التي تستجلب عن طريقها البهجة والبسمة إلى المتفرجين . تتسم بالحركة الآلية ، وهي عنصر من عناصر المصادر النفسية للإضحاك وفق (هنري برجسون) . والمخرج (حسين كمال) يوظفها في الفراغات ما بين موقف وآخر ، فبعد خروج حسب الله ليحضر المأنون ، تقول (ريا) لنفسها – جانبياً – بصوت مسموع : “أنا اللي جبته لنفسي أنا اللي جبته لنفسي ” تدخل (سكينة) عندما ترى نجاح أختها في تجنيد حسب الله لخدمتهما . تتحرك (ريا) في اتجاه أختها مشية آلية كما لو كانت تمثالاً شمعيّاً يجر جانبياً على عجلات ، وفي الوقت نفسه تمشي مطبقة الفم جامدة الملامح في هيئة آلية (كاريكاتيرية) أيضاً ، كما لو كانت صنماً . وهنا يصنع المخرج حالة تزامن في الحركة من حيث الشكل وآلية من حيث المضمون. فالأختان صامتتان في حركة كل منهما المتجهة نحو الأخرى إلى أن

تلتصق كل منهما بالأخرى عندها تتسلل (ريا) موجهة لفضة استنكارية واحدة إلى أختها: "ارتحتي؟" "شربتي الشاي؟ كل ده !! وسيباني أنا أغرق" ولكنها لا تحظى من سكيئة سوى بتساؤل عملي: "حايدقنوها؟"

وبجملة تهكمية تعلن (ريا) عن الثمن الفادح الذي ستدفعه هي وحدها - حيث أرغمت نفسها على الزواج ممن لا تطيقه - في مقابل مساعدة (حسب الله) لهما: "بس بعد ما نتجوزوه !! " لأنها تعلم أن البديل هو العقاب الأصعب: " ما هو يا نتجوزوه . يا نتزف سوا عالشنقة! " ومن تقنيات الأداء التي تسهم في صنع جماليات النهاية المؤثرة درامياً وجمالياً للمشهد المسرحي - وهو ما يُعرف في اللغة الدارجة في حقل التمثيل والإخراج: (بالقفلة الساخنة) حيث ينهي المخرج المشهد المسرحي أو المشهد السينمائي أو التليفزيوني بنهاية فيها إثارة تتوازى مع الإثارة التي تصنعها (روعة الاستهلال) في المشهد الافتتاحي . يزخر عرض (ريا وسكيئة) المسرحي (لفرقه الفنانين المتحدين) بالنهايات الشهيدة الساخنة. ومن أمثلتها نهاية هذا المشهد نفسه الذي تتوقف فيه كل من (ريا) و(سكيئة) وقفة آلية .

وتدخل في صنع جماليات الصورة أيضاً ما نطلق عليه (جماليات سياق القطع والوصل) ، فإذا كان المشهد السابق قد انتهى بصيحة (صوات باللغة الشعبية) موصولاً بلفظة "يادهوتي" ؛ فإن المشهد التالي له يفتتح (بزغرودة) تعلن عن انتهاء عمل المآذون الذي عقد القران بين (ريا) و(حسب الله) ويتضح الأثر الجمالي في هذه الحالة من خلال التضاد ما بين (القفلة الاستنكارية التشاؤمية) التي يقطع عندها الحدث بالتعتيم والإظلام ، و (الافتتاحية التفاؤلية) التي تصل النهاية السابقة بالبداية اللاحقة . هنا تكمن الجمالية في التناقض الحاد بين المظهرين التعبيريين مما يحيلنا إلى جماليات الرائع في المشوه والمشوه في الرائع ، أي جمالية التضاد في وحدة .

### جماليات الصمت :

كثيراً ما يكون الصمت أبلغ من الكلام من الناحيتين الدلالية والجمالية ، لذلك يوظفه المخرج في أماكن تلائم الأثر الدرامي لجسد بلاغة الصورة درامياً وجمالياً . مثال: وقفة حسب الله وبده اليمنى في وسطه في تكوين مائل بجسده ناحية (ريا وسكيئة) اللتين جلساً (تروحان) بمروحتين من الريش في حركة آلية متوترة . حيث

وجهته نحو جثة (أمونة) المدة تحت غطاء على الأريكة ، موهنتين إيَّاه بأنها (غسيل) عليه نشره . فلما لم ينطق بل ، تحرك نحوهما ليقف ويده في وسطه صامتاً .

وهذا الصمت يرفع من حالة توترهما ، ويعلي من أفق توقعاتهما ، فهما بذلك يترقبان حوار حسب الله ، متوقعتين أنه اكتشف أمرهما .

### جمالية التكثيف في الحدث الدرامي :

تحرص الكتابة المسرحية الجيدة على مراعاة تقنية (الزمن الميت) الذي يختزل الكاتب -عن طريقه - الكثير من الأحداث والتفاصيل غير الجوهرية التي تعرف (بالمواقف غير المجدية) باعتبارها تدخل في إطار الزمن الميت . وهذا العرض يراعي تجنب الزمن الميت ويخلص مباشرة إلى المواقف الجوهرية في مدار الصراع . فإذا كانت أغنية الافتتاحية في هذا العرض قد شكلت ضرورة درامية يختزل فيها الحدث ويؤسس للفكرة الأساسية للحدث الدرامي ؛ ويشكل روعة استهلال ، فإن الأغنية التي تتوسط المشهد الأول من الفصل الأخير (إشاعات إشاعات) تؤدي نفس الهدف، حيث يوجز للجمهور المعلومات والأخبار التي شاعت في المجتمع حول جرائم اختطاف النساء وقتلهن . على الرغم مما اتسم به لحن (بليغ حمدي) -هنا- بالاستعراض أكثر من اتسامه بالدرامية ، لاعتماد اللحن على تنغيم موحد لا تلوين فيه ، وكذلك على أداء جماعي لا توزيع فيه ولا تنويع أدائي .

وكما يُوظف الصمت في تقنية التعبير الجمالي في الصورة المسرحية لخلق حالة من الجمود أو السكون في التكوين الحركي لعدد من المواقف تعبيراً عن الصدمة المباشرة - من ناحية - وللتعبير عن جمالية التكوين - من ناحية أخرى - توكيداً لدلالة استيعاب الموقف المباغت ؛ فبعد أن تخبر الضحية سكينه أن زوجها يعمل في مديرية الأمن ، وأنه مكلف بالقبض على عصابة خطف النساء تصبح (سكينه) متهمكة : " زغرتي باللي مفتيش معانا " وتقابلها ربا في خروجها من غرفتها ببعض عينات الأقمشة مزعردة بالمثل ، فتخبرها سكينه بخبر زوج تلك الضحية ، وهنا تتجمد الأختان في تكوين آلي سكوني للحظة ، ثم تنفجر زغرودة (ربا) : " زغرتي باللي انتي

١- للاستزادة حول المصطلح راجع : د. أبو الحسن سلام ، معمار النص ومعمار العرض المسرحي ، ٢٥٠ ، مركز الإسكندرية للكتاب ، ١٩٩٧ م ، فصل ١  
العامل التاريخي في الصراع المسرحي .

مش دريانه " في نفس الوقت الذي يخرج فيه (حسب الله) من غرفة (الطبخ) لتعلمانه بنفس المعلومة فيتجمد التكوين ثلاثياً هذه المرة ويسود الصمت فيهم . ثم فجأة ينفجر الصوت بعد لحظة بلفظة مصحوبة بإشارة من (حسب الله): "يا لهوي" ويتكرر الموقف السكوني بعدها لتسمعه (ريا) معلومة إضافية عن دور زوج الضحية في القبض على العصابة . وبعد الجمود السكوني - للمرة الرابعة- ينفجر الموقف بصوت (حسب الله) وإشارته الساخرة غير المبالية : " يا خراشي ! " مما يكشف عن تبدل الإنسان بعد الجريمة الثانية ليصبح القتل أو الجريمة شيئاً مألوفاً وعادياً بالنسبة له . ولأن شر البلية ما يضحك ، ينطلق صوت (حسب الله) تلقائياً: " زغرتوا يللي قاعدين ويانا " بعد أن يجعله المخرج يتقدم في اتجاه الجمهور في تلك الجملة التي تتكرر كـ(لازمة) وراء الحركة السكونية تأكيداً لجمالية الصورة ولدلالة التبدل والآلية عند المتفرس بالشيء أو بالفعل الإجرامي . والتكرار والسكون والصمت والتماثل كلها تقنيات موظفة بعناية خاصة في إخراج (حسين كمال) للعرض ، وتشكل خصيصاً من خصائص تكوينه للصور الجمالية المتسمة بالظرف والكاريكاتيرية التي تفجر الضحك وتشيع أجواء السخرية والتهكم ، بما يبعد المتفرجين عن كراهية تلك الشخصيات الإجرامية ، فضلاً عن التعاطف معها . إضافة إلى الإسقاطات الانتقادية للمجتمع وللأحوال الأمنية المفتقدة .

يقتبس عرض المسرحية في مشهد الضحية قبل الأخيرة (زوجة رجل الأمن المكلف من المديرية بالقبض على العصابة) يقتبس أغنية (تطوح الضحية) والتي تمثل رقصة الموت الطقسية Dance of Death في المشهد الذي أبدعه (صلاح أبو سيف) في فيلم (ريا وسكينة) ١٩٢٨م وهي أغنية :

" الدور الدور الدور الدور موعونة يا للي عليك الدور "

غير أن العرض المسرحي لفرقة الفنانين المتحدّين يحيل الأغنية إلى استعراض تتجسد فيه مجموعة راقصي الافتتاحية الرئيسية للعرض (رقصة الزار بالدقوف الحمراء اللون والجلاليب والعصم البيضاء ، وهم يدورون في حلقة الرقص) وبدخلها تتراقص (ريا وسكينة) مشاركتين بالغناء .

يغيب عن المشهد الاستعراضي ذلك الأثر الجمالي والنفسي الذي صنعه (صلاح أبو سيف) ، حيث (يتطوح) فانوس الإضاءة بسقف الغرفة مع تطوح الضحية . وبذلك افتقد هذا المشهد جماليات التأثير النفسي في حركة ارتعاشات ضوء المصباح المعلق في السقف على اعتبار أن المشهد في الفيلم مشهدٌ طبيعي الأسلوب بما يصنعه من معزوفة درامية جمالية للضوء مع الظل . متناغمة مع معزوفة (تطوح) الضحية المتوازي مع حركة (تطوح) الفانوس الضوئي دلالة على تلاشي ضوء الحياة - في نظرها - ببطء مع العد التنازلي لأنفاسها وحركتها المتباطئة . ومع أن (حسين كمال) اقتبس اللحن نفسه بكلمات المطلع القديم ذاته ؛ إلا أنه آثر الابتعاد عن التهيئة النفسية التي صنعها (أبو سيف) في الفيلم في ذلك المشهد الرئيسي .

وبذلك يكون (حسين كمال) قد نهج نهجاً أسلوبياً شكلانياً - يتقدم فيه الشكل على المضمون - في إخراجه للعرض المسرحي ليعكس ما هو غير مألوف في الصورة . حتى لا يقف الجمهور موقفاً معادياً لهاتين المجرمتين ، على أساس أنه يقف منهما موقف التعاطف أو الحياد متبنياً إشعار الجمهور به طوال العرض ، ومتضامناً مع المؤلف باعتبار (ريا وسكينة) امرأتين ضحيتين للظلم الاجتماعي . وما هو على النقيض تماماً من موقف (الريحاني - بديع خيرى) الذي يصور شخصية مرزوق مدفوعة للانتقام من النساء بوصفهن جنساً . وهو دافع نفسي محض أقرب إلى الحالة المرضية . يقابل الدافع الاجتماعي للتردى والعوز الاقتصادي (لريا وسكينة).

أدت كل تلك العناصر إلى خلق صورة درامية طبيعية النزعة شديدة التأثير على المستويين الدرامي والجمالي ؛ المرتكز على التوتر وإثارة الكآبة والشفقة بما يعكس إدانة المخرج لهما ، ويضع هذه الصورة بحق ضمن كلاسيكيات الصورة السينمائية العربية لنجاحها في تحقيق حالة تفرد لحظي يمزج الألم بالابتهاج .

ونرى أن إخراج ريا وسكينة لفرقة الفنانين المتحدين قد استند على الإثارة في صنع حالة جمالية متكررة تؤدي إلى جماليات التوتر التكرار بتشخيص وتصوير إبداعي ، يحيل المتوقّع إلى غير المتوقع باختيار ما هو نادر واستثنائي وفريد ، وباستعمال التباينات والمتماثلات والتناغمات (الحركية - الحركية) و(الصوتية - الصوتية) ، وباستعمال التناقضات (الحركية - اللاحركية) ، و(الصوتية -



اللاصوتية) ما بين (الجميل والقببح) ، (التألق والمتهمك) ، (الكثيب والفكه) ،  
مشهد تقتيش الأومباشي عبد العال التي يستند إليه كذريعة أو قناع يستتر خلفه  
ليخفي سبب زيارته الحقيقي لمسكن (سكينة) .

وإذا كانت استمالة (ربا) المصطنعة (لحسب الله) في سبيل التستر وراء الارتباط  
به قد عبرت عنها غناء ، فإن (سكينة) تمهد للارتباط (بعبد العال) بالغناء أيضاً . كذلك  
يؤدي الثلاثي أغنية (شبكة الحكومة) تعبيراً عن تأمين أنفسهم ونشاطاتهم الإجرامية  
وهنا يدخل الغناء في نسج الحدث الدرامي في فعالية درامية .

يؤدي التغابي في حوارية المشهد إلى تفجير الضحك من ناحية ، وإلى خلق  
تأثير مبهج للمتفرجين - من ناحية أخرى - وهذا ما نصل إليه في مشهد التحرش  
الغرامي من (سكينة) (لعبد العال) تمهيداً لخطية يده . وكما يؤدي مشهد تلصص  
(حسب الله) على غرفة (عبد العال) و(سكينة) في (الصباحية) .

تتنوع وظيفة الغناء في إطار النسج الدرامي تعبيراً عن حالة نفسية فرحة ، وتعبيراً  
عن حالة انتشاء أو تعبيراً عن رغبة في خلق تمهيد أو ربط درامي ، وما يشكله ذلك  
من خلق عنصر فني مشترك في عرض تلك الحادثة التارخية درامياً وبوسيط سينمائي  
مرة وبوسيط مسرحي في عرضين متباعدين من حيث زمن العرض ومن حيث الإنتاج  
والرؤية الفنية مرة أخرى . وأقصد بهما عرض فرقة الريحاني في العشرينيات ،  
وعرض فرقة الفنانين المتحدين في الثمانينيات من القرن العشرين .

### مقارنة بين المعالجات الثلاثة (مسرحياً وسينمائياً)

#### الثيمة الأساسية :

الفقر والجهل يورثان غلظة الحس والحض على الانفلات الاجتماعي وانتشار  
الجريمة . فالجريمة هي الإبنة الشرعية لزواج الفقر والجهل . فالفقر والجهل يدفعان  
زوجة الأب إلى التضحية بربا وتعرضها للاغتصاب وترغم سكينة على الزواج بعجوز غني .  
لقد شكلت هذه الثيمة سبباً في انخراطهما في مسار الجريمة . فبعد حدث خنق  
ربا وسكينة لزوجة أبيهما - بعد أن اقتحمت عليهما حياتهما وعادت لتهددهما  
وابتزازهما من جديد - الثيمة الأساسية التي انبثقت عليها الأزمة الدرامية في عرض  
الفنانين المتحدين ، فلولا قتلها لها انتقاماً لأمرها ولتسببها في تشريدتهما بعد التربح من  
ورائهما . لما أصبحتا مجرمتين .

وهذه الثيمة - التي تشكل عمود الحدث الدرامي في مسرحية (الفنانين المتحدين) لا وجود لها في مسرحية فرقة الريحاني ، ولا في فيلم صلاح أبو سيف.

### الشخصيات :

- عبد العال :

في مسرحية نجيب الريحاني تظهر شخصية عبد العال تابعة تعمل في خدمة الأخنتين وهو من النكرات فهو شخصية لا أهمية لها فحوارها لا يتعدى الكلمات المكررة فضلاً عن أن حذفها لا يؤثر في مسيرة الحدث

أما عبد العال في نص (ريا وسكينة) عند الفنانين المتحدين فهو الأومبائي عبد العال . وهو هنا شخصية محورية يمثل السلطات الأمنية . يرتبط بسكينة التي عملت على ستائته فيتزوجها ويعيش معها وأختها في مسكنهما وبذلك نجحت سكينة وأختها في تمييز عملهما الإجرامي . وهذا مغاير تمام المغايرة لفيلم (ريا وسكينة) لصلاح أبو سيف فلم يكن عبد العال شرطياً . بل كان أحد أفراد العصابة - حسب الله :

تعد شخصية حسب الله في الفيلم ، وهي (مرزوق) في عرض فرقة الريحاني هي الذراع الباطشة للباطشتين ، وهي الشخصية المريضة المنتقمة التي تتألق في البطش بالضحايا . بينما نفس الشخصية عند (الفنانين المتحدين) شخصية ساذجة ولا مبالية تنجح في استمالة سكينة وتحاول الارتباط بريا . ومع أنها لم تكن تستلطفه إلا أنها تضطر إلى اللجوء إليه واصطناع اللطف معه واستمالته بشيء من المبالغة . بعد أن وقعت الأختان في مشكلة التخلص من جثة زوجة أبيهما ذات الماضي البشع - الضحية الأخيرة :

الضحية الأخيرة في فيلم (صلاح أبو سيف) هي خطيبة الضابط أحمد . المحتجزة في بيت (ريا وسكينة) والذي ينجح في تخليصها من بين أيدي المجرمين ، ومن ثم القبض على العصابة بمساعدة قوات الأمن التي جاءت متأخرة لإتمام مهمة القبض على العصابة

ومن هنا يمكننا النظر إلى أن الدافع الذاتي لأحمد على تخليص الضحية أساساً متقدماً على الدافع الوظيفي - بوصفه ضابط شرطة - باعتبار الضحية خطيئته .

غير أن الضحية في مسرحية الريحاني كانت فردوس بنت (مرزوق) - عضو العصابة - التي تركها طفلة بعد خيانة أمها ، والتي وقعت في براثن العصابة . وكان هو أشد أفراد العصابة قسوة وبطشاً بها ، إلى أن تحدث المفارقة الدرامية عند اكتشافه أن الضحية هي ابنته (فردوس) التي فارقها طفلة على الرغم منه وعبثاً يحاول إنقاذها من بين يدي (ريا) الأثمتين . وهي نهاية ميلودرامية .

أما الضحية في عرض الفنانين المتحدين فقد كانت (ألفت) ابنة (ريا) من (شريف بك) ابن الأثرياء الذين كانت (ريا) في خدمتهم وهي فتاة بكر ، واغتصبت منه . وقد استدرجت سكينه الفتاة (ألفت) من سوق الأقمشة والخيط الشهير بالإسكندرية المعروف باسم (زقة الستات) ، وفي أثناء بحث الأب (شريف) يلتقي مع الأم (ريا) في منزل الجرائم ويكشف لها عن ضياع ابنته وتبدي شמתها ، وهنا يفاجئها بأن الضحية هي ابنتها معاً فيسقط في يدها . وتسرع إلى تخليص ابنتها الضحية من يدي خالتها (سكينه) التي لا تعرف شيئاً عن الأمر فإذا بها تعلن (سبق السيف العزل) . وبذلك ينتهي العرض المسرحي لفرقة الفنانين المتحدين بمفارقة درامية مأساوية ، كما انتهى عرض فرقة الريحاني للنص الذي كتبه بديع خيرى والريحاني من إخراج الريحاني : \_\_\_\_\_ ويتضح من العرض السابق أن نهاية كل من عرض فرقة الريحاني وعرض فرقة المتحدين وإن كانت مأساوية إلا أنها تنتصر لفكرة الأخلاق ، ولفكرة الجزاء الإلهي بعكس نهاية فيلم صلاح أبو سيف التي راعى فيها السيناريو والإخراج الذوق السائد لدى الجمهور .

#### - دوافع الشخصية :

أ ( فيلم صلاح أبو سيف :

تتمثل دوافع أعضاء العصابة في الفقر والجهل والفساد الاجتماعي الذي ساد المجتمع المصري في العشرينيات .

ب) عرض فرقة الريحاني :

يتمثل دافع مرزوق - في الانضمام إلى عصابة ريا وسكينه - في الانتقام من جنس النساء لخيانة زوجته وضبطه لها متلبسة بالخيانة ويتمثل دافع ريا وسكينه فى سلب أموال ومصوغات وحلى الضحية .

(ج) عرض الفنانين المتحدين :

يتمثل دافعها في الأخذ بثأرها من زوجة الأب القاسية التي دمرت حياتهما وتسبب في قتل أمهما وتشريدتهما . وعادت لتضغط عليهما ولتبتزهما

### - مركز الشرطة :

لمركز الشرطة وللمديرية الأمن دور متابع في فيلم (أبو سيف)

لا وجود له في المعالجة المسرحية لحادثة (ريا وسكينة) لفرقة نجيب الريحاني .

بينما تبدأ أحداث نصر مسرحية (ريا وسكينة) لفرقة الفنانين المتحدين من مركز الشرطة . حيث تحاول سكينة كسب ود (الأومباشي عبد العال) بما تداوم على تقديمه له من مشروبات . بحجة أنها تسكن وأختها بجوار مركز الشرطة . وأن واجب الجيرة أن ترعى الجار . وهي تفعل ذلك تحسباً لما قد يقع لها وأختها من مشكلات بسبب تعاملها في مهنة (الدلالة) . خاصة وأن لهذه المهنة مشكلات متعددة نتيجة للاحتكاك في التعامل مع أطراف مختلفين ومتبايني المبادئ والسلوك والطبقات أحياناً

### - دور الغناء :

لعب الغناء في فيلم ريا وسكينة دوراً درامياً باعتباره جزءاً من ضرورات التغطية على الأصوات التي يمكن أن تصدر عن الضحية في أثناء عملية تصفيتيها جسدياً وإزهاق روحها . إلى جانب ملامسة الأغنية للموقف الدرامي الذي توظف فيه كما رأينا في موقف إتمام الزفاف الزائف بين "أمين" عضو العصاة - على "زينات" ابنة جزار المديح حيث يدير عبد العال عضو العصاة اسطوانة ملائمة أغنية (ع الملاحه وحبيبتي ملو الطراحة) لرقصة الضحية (طقس الزار أو رقصة الموت Dance of Death) وغيرها من الأغاني.

لعب الغناء في عرض فرقة الريحاني دوراً درامياً ودوراً مصاحباً للحدث الدرامي في مواقف درامية على طول الخط الدرامي .

لعب الغناء في عرض فرقة المتحدين دوراً درامياً يتراوح ما بين النسيج الدرامي للأحداث والتهميد أو التعليق النقدي على مسار الحدث . ونجح المخرج حسين كمال في نسيج التعبير الغنائي في تكوينات وتشكيلات جمالية متنوعة تميل إلى الشكلانية على حساب المضمون الذي تؤديه كلمات الغناء كتجميد حركة (ريا وسكينة وحسب الله) في تكوين ساكن في نهاية الأغاني التي يشتركون فيها تعبيراً عن فرحة أو عن مراجعة لمجرى الحدث .

## - دور المبالغة :

في الفيلم كان للمبالغة في تجسيد الأحداث في فيلم (ريا وسكينة) لصالح أبو سيف دوراً شديد الوضوح بدءاً من السيناريو إلى الأداء ، فعندما تعلم (ريا) من "زينات" الضحية التي أوهمها (أمين) بأنه سيتزوجها بدون علم والدها معلم المذبح . ويصحبها إلى وكر العصابة عندما تعلم ريا بأنها أخبرت صديقتها سعاد بما عزمت عليه هي وأمين ترغب (أمين) على ضرورة التحايل لإحضار (سعاد) . لنكتشف أن (سعاد) هي خطيبة الضابط (أحمد يسري) المتنكر خلف لحية وسقى نفسه (السني) . وتظهر المبالغة في اصطحاب سعاد لأخيها الطفل في زي ضابط الشرطة ما يلبث (أحمد) أن يبعث به إلى قسم شرطة اللبان لإحضار قوة الأمن ، بعد أن تكتشف العصابة حقيقته . هذا إلى جانب دور الصدفة التي تسير الأحداث في إطارها منذ البداية .

في عرض نجيب الريحاني - لم ينح العرض منحى المبالغة المستهجنة ، وإنما كانت في إطار البناء الميلودرامي المعتاد الذي يتكى على المصادفات أيضاً ؛ بدءاً من أول الخط الدرامي للحدث حتى النهاية المأساوية للعرض .

في عرض فرقة الفنانين المتحدين تتركز المبالغات - غالباً - في بعض التفاصيل في مخطط الإخراج لحركة الممثلين خاصة في التكوينات والتحكيكات ، وفي مبالغات الممثلين خارج حدود الضرورة الدرامية بدءاً من الحدث حتى نهايته المأساوية بالنسبة (لريا) ولوالد ابنتها .

## - المشهد الختامي :

تقع اللطمة المأساوية القاصمة في عرض الريحاني على رأس (مرزوق) المساعد الرئيسي (لريا وسكينة) إذ تكشف المفارقة عن أن الضحية هي ابنته (فردوس) وتذهب محاولات إنقاذه لها هباء .

في حين أن اللطمة المأساوية القاصمة تقع في عرض الفنانين المتحدين على رأس (ريا) وحبيبها الوالد غير الشرعي لابنتها (ألفت) . فالعرضان ينتهيان نهاية مأساوية مفتوحة . بينما ينتهي الفيلم بإنقاذ الضحية ، وهي خطيبة الضابط البطل الرئيسي للفيلم وصديقتها ، والقبض على السفاحتين وأعاونهما مع بعض العناصر التشويقية ، حيث المارك بالأيدي وبإطلاق الرصاص ، وقتل أحد أفراد العصابة حين يحاول الهرب .

(\*) والذي يملك دوره الفنان (هكري سرحان).



**الفصل الخامس**

**نظرية البهجة والألم في عرض**

**(قصة الحي الغربي)**

**في المسرح والسينما**





يتعرض هذا الفصل لتحليل الأثر الجمالي للمعالجتين دراميتين بعنوان ( قصة الحي الغربي West Side Story ) إحداهما سينمائية من تأليف: هيوارد ليندساي H. Lindsay ، وإخراج الأمريكي: روبرت وايز Robert Wise (١٩١٤ - ٢٠٠٥م) أما الثانية فهي المعالجة المسرحية التي قدمتها فرقة مسرح الفن بإخراج جلال الشراوي . وكلا المعالجتين تتبدى فيهما مظاهر البهجة متمتزة بالألم لما تنطوي عليه كلتا المعالجتين (سينمائياً ومسرحياً) من أسلوب الكتابة التراجيكميديا . والإخراج مع اختلاف تقنيات فن المسرح عن فن السينما . واستعمل كل من الفيلم والعرض المسرحي المترجم له الغناء والرقص وفنون الاستعراض ، مع أن كلاً من الفيلم والمسرحية إعادة إنتاج معاصرة لرائعة شكسبير (روميو وجولييت).

في فيلم (قصة الحي الغربي) يقول المخرج المسرحي الفرنسي ميشيل سان دينيس ' Michael Saint-Dines : " ذهبت الليلة الماضية لمشاهدة عرض (قصة الحي الغربي) ووجدت المشاهد الراقصة ذات أسلوب معاصر واقعي (كما هو الحال أيضاً بالنسبة لباقي مشاهد العرض) ولكن النص كان ينقصه الأسلوب ، فأنت المشاهد الحوارية بمستوى أقل من المشاهد الراقصة " وهو ما لاحظته عبر مشاهداتي المتكررة للفيلم . على أنني لاحظت أيضاً أن العرض المسرحي المصري - الذي أعاد به الأستاذ جلال الشراوي إنتاج (قصة الحي الغربي) على مسرح الفن بالقاهرة - يقوم على لغة الحوار ويتوسع فيها بما يطفى على المشاهد الراقصة ، وهو بذلك على النقيض من معالجة (روبرت وايز) السينمائية.

---

• أخرج مبحث وعشرين فيلماً في الفترة من (١٩٤٤-١٩٥٩) منها إحدى عشر فيلماً في الفترة من (١٩٦٠-٢٠٠٥) أي خلال خمسة وأربعين عاماً . وهو - في كلتا المرحلتين يقدم أفلاماً متميزة وجدلية ، ويتعامل مع النجوم في أصغر حالاتهم " حسبما ذكر محمود قاسم في مقاله بجريدة القاهرة في أول نوفمبر ٢٠٠٥ بمناسبة رحيل وايز - وهو من للخارجين الذين لا يقدمون على سجناريو إلا إذا أحس أنه قد استولى عليه . وأن القصة يجب أن تسفر عن فيلم جيد فيه ما يقال . وفي هذا الصدد يقول وايز نفسه : "تبحث على أن أفكر في التواحي الصليبية أي تكلفة الفيلم وتوقعاتي للنجاح وهل سيكون هناك جمهور للفيلم " وإلى جانب نجاحه في الفيلم اللوسيفي فقد نجح في إخراج فيلم الخيال العلمي (رحلة إلى العام ١٩٧٩) وهو آخر أفلامه بعد تحويله لمسلسل تلفزيوني . ومن قبله (خلعة أنروبيدا ١٩٧٦) وكان حول تولد الكرة الأرضية بغيروس جاء به علماء الفضاء من خارج الأرض . وفي مجال الفيلم المستلهم لأوبسمة هوسبروس أخرج قبله الأسطوري (هياكل طروادة) في عام ١٩٥٥ . ولقد تجلى فيه فهمه للنص اللغوي إذ ربط مصائر البحار وبين والمخاطر بالعلماء يعرفونها سيقاً . وكان فيلم (حصى الرمال ١٩٦٦) عن بارجة حربية تنصب إلى الصين إبان الحرب وتتمني من متابعي كثيرة . وقدم فيلماً من استغرق منظار ١٩٤٨ . ولا ننسى فيلمه (أريد أن أبيض) بطولة سوزان هيلود عن فتاة قبل أصبحت في فرقة الغاز على الرغم من الظلم والكثافة من ذلك حول ارتكابها لجريمة قتل . والفيلم مأخوذ من قصة حقيقية.

(١) ميشيل سان دينيس Michael Saint-Dines ، مسرح إضافة لتختلف الأسلوب ، ترجمة : د.سحر فرج ( مهرجان القاهرة الدولي السابع عشر للمسرح التجريبي ) ، ٢٠٠٥ ، ص ٧٢ .

يعلق دينيس على أسلوب إخراج فيلم (قصة الحي الغربي) قائلاً : " من الصعب أحياناً الاهتمام بالأسلوب في حياتنا اليومية ، فهو يشبه الخمر الذي يزداد جودة كلما مرّ عليه الزمن كما أنه يصبح أكثر تحقّقاً بمرور الزمن " <sup>١</sup>

وأياً ما كان موقف سان دينيس وهو مخرج مسرحي صاحب منهج نظري تطبيقي في التمثيل فلسوف يعرض الفيلم نفسه عبر تتبع حركة كاميرا (روبرت واين) المفكرة والمحلبة وهي تلعب الدور الفكر والصانع للمبكوت عنه في الكثير من اللقطات التي جسدت صور الصراع الشبابي المثقّد ، بين فريقين من وسطين اجتماعيين طبقيين أو عرقيين متنافرين بما يعلي من القيم الجمالية للفيلم ، ويشهد (لمخرجه "روبرت واين" وللمونتير وللصور) بالتميز الإبداعي.

يسمى البحث بدايةً إلى تحليل جماليات إخراج مشاهد التحول الدرامي في الفيلم ومقارنتها بالمسرحية مستعيناً في بعض المشاهد بالأصل الذي يقابلها في النص الشكسبييري أو في بعض المشاهد التي تجسد مسرحياً على مسرح (الروز - الوردة The Rose ) بلندن والتي رسمت في فيلم (Shakespeare in love) رسماً إبداعياً ، على مستوى التقنية والجمالية للعرض المسرحي في عصر النهضة. ممتازاً بتقنيات التصوير السينمائي تأسيساً على السيناريو الذي وضعه الكاتب المسرحي الإنجليزي (توم ستوبارد Tom Stoppard) <sup>٢</sup> .

### جماليات إخراج المشهد الافتتاحي في فيلم West Side Story :

في المشهد الذي يتصدى فيه شابان من فريق (القروش Sharks) (لريف) المتزعم لفريق (الفنّات Jets) تتصدى الكاميرا للموقف شاهدة في لقطة متسللة من خلف الشابين اللذين يشكلان تكويناً ثنائياً جمالياً في وضع اللامبالاة . إذ يستند أحدهما على كتف الآخر الذي عقد ذراعيه على صدره يعد تسللها خلف (ريف) زعيم (Jets) وهو

(١) نفسه ، ص ٧٢ .

(٢) كاتب مسرحي إنجليزي . ولد توماس هتروسلو المعروف باسم توم ستوبارد في ١٩٣٧/٧/٣م في مدينة بونتالوف بتشيكوسلوفاكيا (سابقاً) . كان لهوه طبيباً . ارتحل مع أبيه إلى سغافورة بسبب النازية ثم إلى الهند بعد غزو اليابان لسغافورة . تخلف أبوه ولقى حتفه . تزوجت أمه عام ١٩٤٥ فأخذ توم اسم زوج أمه كهنث ستوبارد . وكان هايفاً في الجيش الإنجليزي . عادت الأسرة إلى إنجلترا بعد الحرب . لم يكمل دراسته الجامعية . عمل في جريدة Western Daily ثم The Evening World . أصبح نالماً مسرحياً . تتخلل بين المهلا . من مسرحياته (روزنكرانتز وجولدنستين) قد ماتا (Rosenkrantz and Guildenstern are Dead) تأثر بكل من (سولونكيس . شكسبير . وولف . إيسن . شو . سترندبرج . تهيكوف . جون لي كاري . بيرهت . بيراندالكو . هيلر . أمانا كرميتي . بيكيت . ديكنز . إيلوت . وودزورث . بيتس .

يسير في أحد شوارع حي يقطنه مهاجرو بورتوريكو . مُطلقان صغيراً فيوقاه عن استكمال سيره.

التكوين هنا يطابق ما أشار إليه إنجاردن في نموذجة لقياس مناط الجمال في التعبير الدرامي الكوميدي ؛ حيث تأسس التكوين على التهكم والسخرية من (ريف) زعيم عصاية (Jets) .

ولأن التنوع في الصورة عنصر أساسي في تشكيل الأثر الابتهاجي للمتلقي ، لذا تسجل الكاميرا أثر ذلك التحرش على وجه (ريف) من أسفل ذراع فتى ثالث من (Sharks) يشكل جسر اتصال بين الشابين اللذين وقفا متباعدين بامتداد ذراع الشاب الممتدة إلى كتف رفيقه . بما يؤدي إلى تكوين مغاير ينقل رد فعل ريف على تحرش عضوي عصاية (Sharks) به بمزيد من التنوع . سرعان ما تتغير اللقطة لتصبح الكاميرا في مواجهة جانبية مع التكوين الثلاثي لتظهر فيه صورة الشابين المتحرشين ويد الشاب المرتكزة على كتف رفيقه منقبضة الأصابع ممتدة الذراع على الكتف نحو (ريف) ، تأكيداً على الرغبة أو الاستعداد للشجار معه لتجرؤه على اقتحام حيهم . وسرعان ما يبادرانه بمقطع ضاحك متهم مع لفظة بيئية ؛ ثم ينصرفان . تتوقف الكاميرا مع الشاب لوهلة في مكانه ثم تستدير معه في الاتجاه الذي اختفيا فيه (على يمينه) .

ولأن جانبية كل عنصر في التكوين تتحقق بالحجم والشكل والضوء واللون والحركة والإيقاع والاتجاه . كما يؤثر المكان الذي يحتله عنصر ما من عناصر التكوين داخل الكادر على وزنه ؛ لأن الجسم المتحرك قادر على اكتساب مزيد من الانتباه خاصة إذا ما كان واضح اللون بما يناقض الخلفية ، لذلك فعندما يختفي (ريف) سريماً تنتقل الكاميرا نقلة متوسطة ينفرد بها وخلفه حائط خشبي أحمر اللون يتماثل مع قميصه ذي اللون الأحمر إلا من جزء بعرض الحائط يدق الشاب بقبضته عليه مرتين - مع شرطة موسيقية مصاحبة - دلالة غيظ وتوعد ، يتحرك بعدها في خط مواز للحائط ، والكاميرا تتابعه في مروره بجوار كتابة بلون أسود على الحائط نفسه . وهنا يتقابل مع شاب آخر ، قادماً في اتجاه معاكس . وما أن يتجاوزا حتى يستدير الشاب الثاني ليسيرا جنباً إلى جنب ، مع تأخره قليلاً لعدة سنتيمترات عن الشاب الأول ، قيعاً لمقتضيات المنظور الخاص بتقنيات التصوير ، ولخلق مغايرة في مفردات التكوين. وتسهم

مؤازرة الصوت للحركة في خلق درامية اللحظة وجمالياتها الكاريكاتيرية ؛ عندما يبدأ الشاب الأول في طقطقة إبهام يده اليسرى - مع تركيز الكاميرا عليها - مصداً لإيقاع صوتي منتظم ومتتالٍ ليلتحق بهما ثالث يرتدي فائلة بنفسجية اللون فتتوحد حركة أصابعهم بطقطقة موقّعة ومتتالية. تنتقل الكاميرا من زاوية اللقطات الجانبية التي تابعت سيرهم لتصبح وجهاً لوجه معهم، وهم يسيمرون رقصاً في رقائق ضيق، تحده من الجانبين مبانٍ عالية. وإيقاعات طقطقة الأصابع مستمرة. تتمازج الحركة الراقصة وكذلك خطواتهم وصولاً إلى ساحة فضاء في اتجاه شارع أكثر اتساعاً على جانبيه اصطفت السيارات الخاصة؛ يدوسون كتابات على الأرض باللون الأبيض، وبخط كبير منها (Jets). دلالة على أنهم يدوسون فريق Jets بأحذيتهم؛ ليعبروا الشارع وخلفهم بناية ضخمة بنية اللون كثيرة النوافذ الزجاجية ؛ ليصبحوا خلف الشابين اللذين تحرشاً بزميلهما الأول. واللذين يقفان أمام محل (الفكهاني). والثلاثة يشكلون تكويناً هجومياً ينقض على الشابين فجأة.

ولأننا يلزأء دراما استعراضية تلعب فيها الكاميرا دور الوسيط للحركة التي قام عليها الحدث الدرامي - لذلك تصعب مؤاخذه السيناريو بما تؤاخذ به الدراما المحكمة البناء سواء في المسرح أو في السينما من ضرورة إسقاط (الزمن الميت) من مسيرة الصراع وتكثيف المواقف على تجسيد ما هو جوهرى في مسيرة الصراع. وهو الأمر الذي لا تأخذ به الدراما الاستعراضية - غالباً - كما لا تأخذ به الملاحم البطولية عند إنتاجها سينمائياً أو مسرحياً ؛ لذلك فسرعان ما تتغير اللقطة ليتوزع ثلاثة الشبان على شكل مثلث قمته الشاب الرئيسي ذو القميص الأحمر متحرشاً بأحد الشابين بخطف تفاحة صفراء كان الشاب يقضمها. ثم يتراجع إلى الخلف منحنيًا وزميله في مواجهة الكاميرا التي تنظر من خلف ظهرهما وهم يشيرون ثلاثتهم للشابين في اتجاه السير متوعدين في تحدٍ سافر ، فلا يصح لدى الشابين خيار سوى الانصراف بسلام. وإمعاناً في السخرية والتهمك يتابعونهما بألفاظ قاسية ومستفزة وضحكات ساخرة:

” يا جبان . هيا يا جبان . انتبه يا صاح انتبه ”

ولأن الحدث الدرامي لل فيلم قد تأسس على الحركة الخيالية المراهقة تفرغاً للطاقة الانفعالية المكبوتة بسبب معاناة الهجرة وتذبذب الهوية ما بين ثقافة وطن المنشأ والوطن الجديد .. وتعذر الاندماج في البيئة الجديدة المغايرة لبيئة المنشأ ،

لذلك تتحرك الكاميرا بإيقاعات متسارعة تعادل الحركة الشبابية المتسارعة في فضاء المراهقة على المستوى النفسي وفضاء الميادين والشوارع على مستوى المكان ؛ فتقف مع الشبان الثلاثة عند أحد الزوايا من تقاطع شارع عندما تفاجئهم مجموعة من الشباب المناوئ . يتوقف الجميع في الساحة العامة فيلتقط الشاب ذو القنطرة الحمراء فتاحت من اليد التي اختطفها منه في اللقطة السابقة مشيراً إليه بالانصراف متوعداً . في لقطة تتماثل فيها الحركة مع اللقطة السابقة تسجل الكاميرا انسحابهم وملاحقتهم لسيرهم المتسارع الذي يتحول إلى هرولة والجميع خلفهم في رحلة مطاردة حتى يغيبوا عن الكادر . وليتحول اتجاه تكوين الشباب بحركة فجائية واحدة في التوقيت وفي الشكل إلى الناحية الأخرى ، على هيئة رقصة متقافزة تشيح فيها أيديهم إشاحة ارتياح مع حركة سريعة تعبر عن حالة انتشاء بتحقيق النصر على الفريق الآخر المعادي.

على هذه الصورة يتنوع التكوين وتنوع اللقطات فيبدو مفككاً في وزنه نظراً لعدم تماسكه في أثناء حركة الشباب المدفقة والمتقافزة ، كما تتنوع أحجام عناصر التكوين بالكاميرا ما بين التكبير والتصغير . ومن ثم يزداد وزنه أو يقل أو يتلاشى . فصح تواصل القفز يتغير في اللقطة وزن التكوين فيكبر في عدستها عنصراً ويضغر آخر أو يتلاشى . وفي الكادر الثابت يظهر مركز الثقل عند توقف الكاميرا داخل مقهى ؛ حيث ثلاثة من الشباب يلعبون الورق ؛ ولأن الفعل يبدأ من الكادر الثابت لذا تنظر الكاميرا إليه نظرة جانبية (Profile) عندها يهرب الشبان الثلاثة تاركين أوراق اللعب عندما تكشف الكاميرا عن مجموعة الشباب المستعدين للهجوم عليهم من خلف سور خشبي وأذرعتهم تمتد من فوقه . ومع فرار ثلاثة الشبان اللاعبين بالورق يعاود الزهو مجموعة الهجوم فينبطلون في الشارع برقصة متقافزة منتشية بتحقيق النصر على مجموعة (Sharks) المعادية .. يزاحمون المارة برقصهم عبر الشارع مضيقين على المارة حتى تباغتتهم بهجوم جانبي حيث تمتد الأذرع في تكوين هجومي انتقاضي أحسنت الكاميرا النقاط من أعلى (مكان مرتفع) باستخدام (Crane) تدخل فيه الكاميرا إلى المعركة مع المتصارعين إذ تنقص فتفاجئ الفريق ؛ وبذلك تعبر عن انحياز(المصور/المخرج) للفريق المناوئ . تنجح اللقطة من حيث الفكر ومن حيث الجمالية لأنها عكست ذات المصور/المخرج أو نقلت ذاتاً متوحدة لكليهما . ومن ناحية جمالية أخرى فقد عبرت اللقطة بدقة عن الصدمة الفجائية التي تعرض لها فريق (Jets) في لحظة من البهجة والرقص لحظة

رؤيتهم لفريق (Sharks) (المعادي C وهو ما يخلق جماليات التداخل بين بهجة استعراض القوة وصدمة المواجهة مع الخصم.

وبهذا خرجت الكاميرا عن كونها مجرد وسيط اتصالي ناقل للصورة مُتحولة إلى مشارك في اتخاذ موقف محدد في شأن الحدث .

كما تكمن جمالية اللقطة في موقف المواجهة ؛ حيث تتحول أيدي المجموعتين إلى أعلى ما تصل إليه الأذرع الممدودة والتي تأخذها عين الكاميرا هذه المرة من أسفل إلى أعلى نحو الفضاء المنظور منها ، من أسفل ذلك المتكوين الدائري لأذرع الفريقين ، والأيدي ممتدة نحو كرة في الفضاء داخل إطار الحلقة التي تشكلها تلك الأيدي المرفوعة في محاولة لالتقاط الكرة . ثم تكمن الجمالية - من حيث الشكل - في التبادل الانعكاسي ما بين اللقطة الأولى لأيدي فريق (Sharks) الممدودة لتستعدي عليها فريق (Jets) الذي فاجأهم بالظهور عند مقترق فريقين ؛ واللقطة الثانية التي أدركت أن الأيدي لم ترتفع لمواجهة هجومية مضادة وإنما ارتفعت لالتقاط كرة قذفت نحو الفضاء . وبذلك وقفت الكاميرا موقفاً مراوفاً ، لنقول لنا إن المسألة لا تعدو أن تكون مجرد لعبة تفوق . وسباق على الحيازة بين فريقين من جماعة (Sharks) . والمراوغة تكمن في تقنية التورية التي لعبتها الكاميرا بذكاء شديد حيث تسجل سقوط الكرة بعد أن وقعت في يد رئيس فريق (Jets) المناوئ ، الذي قطع بالمجموعة الكبيرة الموائية له شهوة اللعب على فريق (Sharks) بحبس الكرة بين يديه ؛ وهنا يكمن ابتهاج المشاهد حيث المباغلة التي انتهت إليها المواقف الماروغ للكاميرا لما أدت إليه من تحقيق عنصري التشويق والتوتر فحركت مشاعر المتلقي.

تبدأ المناوشات بين أعضاء الفريقين اللذين تشكلا في تكوينين هرميين متواجهين. يقف (ريغ) على قمة تكوين فريقه (وبرناردو) على قمة الفريق الآخر. ينتهي الالتحام الذي لا يعدو أن يكون استعراض قوة دون مبرر . ولأن الانفلات السلوكي الماروغ والنزوع نحو البطولة والطيش يجتذب الشباب ، فلا يفوت المخرج أن يفيد به عنصراً من عناصر التوتر إذ يعدد شاب من Jets إلى التخلف قليلاً عن زملائه ، نصبته الكاميرا متلبساً بالمراوغة التي تُقابل بمراوغة مضادة من أحد أعضاء فريق (Sharks) تعتمد هو الآخر التخلف عن زملائه ليتحرش كل منهما بالآخر ؛ فيغافل عضو (Sharks) ويضع قدمه أمام ساقه في أثناء سيره فكاد أن يسقطه على الأرض .

وإذ يعاود كلا الفريقين الاشتباك . تبتعد الكاميرا وتتراجع ، كما لو كانت إنساناً يخشى بنفسه عن معركة لا صلة له بها فتقرب العراك بين أعضاء الفريقين من خلف سور شبكي معدني ، كوقاية من لكمة من هنا أو من هناك ، وللدلالة على أن الأمور تشابكت وتعمدت . كذلك للكفاية عن أن حاجزاً مادياً أصبح حائلاً أو فاصلاً بين إمكانات التعايش بين الفريقين.

ولاشك أن كل تلك التفسيرات دافعة إلى خلق حالة من التوتر ، وهو حافز للمشاهدين على بزوغ حالة تعاطف بعضهم مع فريق ضد فريق آخر مع الإحالة إلى روح التنافس الشبابية.

تكمّن الجماليات في تصوير الكاميرا للمعارك كما لو كانت لعبة أكروباتية في سيرك الحياة الشبابية ، ذلك أن المعركة بينهم تتجسد في رقصة درامية استعراضية فيها من الجماليات الكثير ما بين القيم الحركية ذات الإيقاعات المرئية المتدفقة ، في مصاحبة موسيقية لاهثة الإيقاعات ، حادة المقاطع والقفلات . والراقصون من الفريقين يتفافزون هنا وهناك متخطين الحواجز الحديدية والشبكية عبوراً من فوقها وبينها في حركة عدو سريع في اتجاه يعقبه عدو عكسي من الاتجاه المقابل مع تقافز أكروباتي فوق ظهور بعضهم بعضاً ما بين الكرّ والفر حتى يأتي النداء الأخير بانسحاب فريق (Jets) من زعيمهم . والكاميرا المحمولة تلهث هنا وهناك تارة مع من يتقدم ثم مع من يفر إلى جوار حائط لصقت عليه صورة فوتوغرافية مكررة لشخصية ما ، والعدسة تستعرض ذلك الحائط الخلفي لتقف عند (سقالة) فوقها عاملان انتهيا من كتابة كلمة (Sharks) وتحتها رسم رديء لمسكة قرش وهي تنقض على كلمة (Jets) التي كتبت أسفلها فإذا بمن على السقالة يصبان (دلوى الطلاء) المتبقي من الكتابة والرسم على مجموعة (Jets) التي جمعت نفسها عند ناصية الحائط بجوار السقالة .

وإذا كانت دلالة الرسم (مسكة القرش) في انقضاضها على Jets لوناً من ألوان الرسم الإيضاحي الذي لا ينطوي على تعبير فني ، فإنها لا تعدم الدلالة على أن فريق Sharks فسي انقضاضه على فريق Jets هو الفريق القوي الشرس وهم يرحبون بالتحدي : "مرحباً" .

تعدو الكاميرا لاهثة خلف أحد شباب Jets وهي تصافح الحوائط بعدستها وتلاحقه عندما يستدير خلف سقالة صندوق كبيرة خلفيتها نحو أحد البيوت

الكلاسيكية ليستبحث فريق **Jets** : "هيا يا **Jets**" وهنا يتقاطر خلفه جرياً عدد من رملاته (ويدوسون) في أثناء دهمهم على كلمة **Sharks** المدهونة بالطلاء الأبيض على أسفلت الشارع ، في عبورهم ليدخلوا من باب أحد البيوت المظلة على إحدى الساحات، غير أنهم يتراجعون سريعاً نحو خارج البيت مدفوعين بأربعة من شباب فريق **Sharks** فيوقعونهم على الأرض ثم يهرولون سريعاً في الميدان. وتهول الكاميرا خلفهم لتقف عند أحد الشباب المستفز لفريق **Jets** يحرضهم على اللحاق به : " هيا يا شباب " ثم يستدير مهولاً . تتواصل المعركة بين الفريقين في (خراطة) حيث بقايا أحجار وأخشاب عمارة هدمت . يقذف شباب (**Sharks**) فريق (**Jets**) بما يلتقطونه من خضروات فاسدة ملقاة وسط الحطام والحجارة .

تعاود الكاميرا الهرولة في الفضاء حتى تقف خلف أحد أفراد **Jets** الذي انتهى من كتابة عبارة **Sharks stink** على حائط خلفي بلون أصفر وآخر أبيض في لقطة بعيدة . سريعاً ما تتبعها لقطة قريبة من فوق كتف الشاب . وفي لحظة انتهائه من تعميق كتابة الحرف الأخير (k) فإذا به يشعر بأحد يجلس بأعلى ذلك السور نفسه : تلف معه الكاميرا نحو أعلى السور لتأكيد وجود عضو من (**Jets**) فيدور دورة حول نفسه في اتجاه الهروب ليجد قرشاً آخر جالساً على السور، فيدور دورة ثانية حول نفسه في الاتجاه المعاكس ليفاجأ بأحد القروش أمامه ، وعندما يتحرك طلباً للنجاة يصطدم بزعيم القروش الذي يحول بينه والفرار ، يقفز أحد القروش خلفه من على السور فيستدير وتستدير معه الكاميرا من خلفه نصف دائرة فيما يشبه قوس من أمامه والكتابة في الخلفية ويضيئون عليه الخناق والكاميرا تتابعهم من خلفه وتثبت لوهلة على عضو **Jets** وقد ألصق ظهره إلى حائط السور كما لو كان يعلن الاستسلام تقبض يد أحدهم على كتفه اليسرى يتملص سريعاً منه . تلتقط الكاميرا لحظة الهروب وهو يبتعد لقطة بانورامية بعيدة للمنظر كله حيث الشارع المغلق من الجانبين بحوائط عالية دون فتحات وخلفه السور الذي جرت عنده الواقعة لتبدو مجموعة القروش عن بعد لتعطي الكاميرا الفرصة أمام إمكانية تصويرها لحركة هروب عضو **Jets** وخلفه مطاردوه من فريق **Sharks** تأكيداً لجبن ذلك الفريق . وهنا يبدو انحياز الكاميرا لفريق **Sharks** للمرة الثانية .

وفي الهرولة المتراجعة سريعاً إلى الخلف لا تغفل الكاميرا أن تقع عدستها على رسم لسمكة القرش مكشرة عن أنيابها على حائط جانبي ، لتصل في تراجعها إلى الخلف عند ناصية زقاق آخر فتلتقط حركة فتي من جماعة **Jets** وهو يروغ من مطارديه في زقاق



جانبي في مطاردة القروش له حتى يصل إلى منطقة تتمركز جماعته وهي منطقة (ملاعب ذات حواجز معدنية وأسلاك ) ليصرخ مستجداً بزملائه غير أن جزءاً آخر من القروش يتحلق حوله فيجري إلى الأمام ولا يجد مهرباً فيصرخ " Jets .. Jets " ويحاول النفاذ مهزولاً بين صفيين لشباب القروش ملقياً بنفسه في حركة استعراضية إلى الأمام منبسطاً فضلتفه أنزع شباب القروش الذين يشكلون صفيين . تنظر الكاميرا من أعلى نحو تكوين يوسع فيه فريق القروش عضو Jets ضرباً ولا تنفك أن تسقط سريعاً على جماعة القروش وزعيمها يضغط بيديه فوق صدر عضو Jets ، ويجلس على ركبتيه ، في لحظة تمنحها الكاميرا لذلك التكوين الذي تظهر فيه سيقان أعضاء القروش في شكل قوس مفتوح في اتجاه الكاميرا التي تنظر إلى التكوين من وراء ظهر زعيم القروش الجالس فوق صدر عضو Jets المطروح أرضاً . وفجأة تنقض الكاميرا على أعضاء القروش لتشارك في انتقاضهم على عضو Jets الذي يوسعونه ركلاً وضرباً ، ثم تنفر من ذلك في نقلة حادة وسريعة بلقطة بعيدة بانورامية للساحة كلها حيث يسارع أفراد Jets إلى نجدة زميلهم ، وللالتحام في مشاجرة حامية الوطيس مع Sharks مع تواصل التلاحم بين الطرفين تلتقط التكوينات الثنائية الملتحمة بين الفريقين في مصاحبة موسيقية تعمق الإحساس بصديق المعركة الشبابية إلى أن تسمع صفارة الشرطة فتلتفت الكاميرا ناحية سيارتها ؛ التي سريعا ما وصلت إلى ساحة العراك ليسرع أحد رجال الشرطة مرتدياً حلته الرسمية وخلفه الملازم (شرانك) في زيه المدني ليلقيا بنفسيهما بين المتعاركين :

" الشرطي كروبيكي : تفرقوا أيها الأوغاد . توقفوا . هيا تفرقوا "

" الملازم شرانك : هيا تفرقوا . هيا "

سريعا ما يتوقف القتال وتتحول جماعة القروش إلى تكوين خلف الضابط ومساعدته بينما تشكل Jets تكويناً مغايراً أمام الضابط تكشف الكاميرا عن تعاطفه معهم وهي تركز عزمها عليه من وراء فريق Jets ولكونه يوجه حديثه إليهم

"الملازم شرانك : كم مرة قلت لكم توقفوا عن هذه التصرفات؟ "

"زعيم Jets(ريف) : عجباً. الملازم (شرانك)

مجموعة Jets : طاب يومك أيها الملازم (شرانك)

زعيم Sharks : والشرطي كروبيكي؟

(يستدير الملازم (شرانك) نحو فريق القروش خلفه فيحيونه أيضاً )

ويبدو عدم تعاطفه مع القروش المهاجرين من مجرد التفاته بنظرة خلفية نحوهم . لذا يبادل القروش روح اللامبالاة . فيوجهون التحية للشرطي كروبكي فقط . وبذلك تكشف له عن انحيازه لمواطنيه ضد شباب المهاجرين ، وتكشف لنا عن روح التعصب لدى رجال الأمن في أمريكا .

مجموعة Sharks : طاب يومك أيها الشرطي كروبكي  
الملازم شرانك : سألتفكم برساً (مستديراً نحو فريق Jets)  
(يلتفت نحو السور الشبكي في خلفية الصورة حيث يتسلفه شابان من Jets في تكوين مكمل للتكوين على الأرض)

"الملازم شرانك : أنتما . انزلا " (مستديراً نحوهما والكاميرا من خلفه)  
أحد المتسلقين : لكننا نتمطى قليلاً  
المتسلق الثاني : نحن نستمع في اللعب (ويتصدر ريف زعيم Jets أمامية الصورة)

زعيم Jets (ريف) : كما ترون إنه يبعدنا نحن الأولاد المحرومين عن شوارع المدينة

الملازم شرانك : اخرس  
عضو Jets : (متقدماً نحو يمين الشرطي ليصبح الشرطي الذي يلتفت نحوه ، خلف الملازم الذي ما زال يقف أمامه زعيم Jets)  
ويقينا من الأرصقة الساخنة

الشرطي : تريد أن تتحطم جمجمتك؟  
الملازم : (يخطو للأمام خطوة مشيراً لأحدهم بالاقتراب)

بيبي جون ! اقرب

تنقل الكاميرا في لقطة قريبة وأمامية بزاوية مائلة من شاب يقف بين رفيقين . أحدهما يقف معتدلاً وهو الأقرب إلى الكاميرا ، والثاني إلى جواره ، في نهاية الخط الذي يشكله ثلاثتهم أمام عدسة الكاميرا . يلتفت الشاب "بيبي جون" نحو الخلف والكاميرا تتابعه في ذلك . ثم تتغير وجهتها لتصبح قريبة ومتوسطة لتسجل إطاعته لأمر الملازم وهو يقف ومجموعة Jets زملاؤه يلتفون حوله . يتقدم في اتجاه الملازم الذي يميل نحوه ليضع كلتا يديه على الكتف الأيسر (لبيبي جون) في متابعة جانبية للكاميرا .

التي تتراجع مع دفع الملازم للشاب (بيبي جون) من خلفه نحو زعيم Sharks (برناردو) الذي يتصدر مجموعته :

”الملازم : (مشيراً بسبابته على امتداد ذراعه الأيمن من ناحية الكاميرا نحو زعيم Sharks)

حسناً . أي من هؤلاء البورتوريكيين دفعك ؟ ”

غير أن (بيبي جون) يستدير نحو الملازم في لقطة جانبية مواجهة للملازم ، إذ يحاول الهروب من إجابة السؤال :

”بيبي :

بالواقع سيدي

الملازم : (مقاطعاً) أي واحد ؟

وهنا يريت (ريف) زعيم Jets على ذراع الملازم الذي يستدير والكاميرا تركز على مواجهة زعيم Jets من فوق كتف الملازم .

”ريف :

المعصرة سيدي .. بالواقع

(ثم يتراجع إلى الخلف مشيراً بسبابته للضابط الذي يخطو خطوة في إثره)

نشتيه في أن هذا من عمل شرطي

ولاشك أن تراجع زعيم فريق Jets إلى الخلف والكاميرا تتقدم من حجب الملازم لتسجل تشخيصه المزاوغ يحمل من الدلالة ما يكشف عن حذر جماعة Jets من إقحام الشرطة في أمر يخص الجاليات الأجنبية المتأمركة ، وفي هذا التراجع والمزاوعة الحذرة ، يكشف عن كراهية مبيتة من شباب الشوارع من المتجنسين لرجال الشرطة . وتكشف جمالية الموقف هنا عن تكذيب الملازم الضمني لما قرره الشاب المتزعم لفريق Jets ، على الرغم من أن الملازم يعطي للكاميرا ظهره . فكل أفراد الشرطة محل ثقته . وللملازم خبرة في أن المهاجرين يساندون بعضهم بعضاً ضد الشرطة حتى مع اختلاف الأعراق والجنسيات :

” ريف :

شرطيان (وهو يشير بإصبعيه)

شاب آخر :

على الأقل

شرانك :

هذا مستحيل

(وهنا تسجل الكاميرا وجهة نظر الفريق الآخر العادي في مساندة زعيمه لزعم فريق Jets)

برناردو : في أمريكا لاشيء مستحيل "

لا يتبقى للملازم سوى أن يحذر الجميع - بعد أن اتحدوا - في لحظة يتوسط فيها  
الفريقين والشرطي في وقفته الساكنة الحاذقة للفريقين يطلق تحذيره :

"الملازم : حسناً أيها المتحاذقون . الآن أصغوا إلى جميعكم "

(في استدارة حادة إلى الخلف تركز الكاميرا عن قرب على الملازم في مقدمة الصورة ، ومن  
خلفه - ناحية يمين الكاميرا - يقف زعيم Sharks ووراءه عضو من رفاقه . ومن خلفه  
- ناحية يسار الكاميرا - يقف أحد أعضاء عصابة Jets :

" الملازم : أنتم أيها الحثالة لا تملكون هذا الشارع "

كما لو كان مسموحاً لهم بالعراك لو كانوا يمتلكون الشارع . دلالة على أن احترام الملكية  
الخاصة أمر تنقيد به الشرطة !!

في استدارة حادة إلى الخلف والكاميرا من خلفه يواجه عصابة القروش مجتهداً ومحذراً .  
ولن احتمل المزيد من الشجار هنا

مع استدارة حادة في مواجهته لعصابة Jets ومن خلفه تظهر اللقطة عصابة Sharks :  
أتريدون قتل بعضهم بعضاً ؟ فاقتلوا بعضهم بعضاً ولكن لن تفعلوا ذلك في عهدي .  
لا يتلقى رداً من أحد الطرفين لذا يصرخ فيهم مستغفراً :

" الملازم : أليكم السنة ؟

ريف : نعم سيدي

(يستدير والكاميرا قريبة جداً من وجهه ، وخلفه زعيم Jets وبعض رفاقه نحو زعيم  
القروش)

برناردو: هل نترجم هذا إلى الإسبانية (متهكماً)

الملازم : خذ أصدقاءك من هنا برناردو وابقوا بعيداً

(يعطيه ظهره والكاميرا في لحظة قريبة تنظر إليه وإلى زعيم Jets من ورائه مع بعض  
رفاقه أملاً في ابتعادهم ، في لحظة قريبة جداً على وجه الملازم سريعاً ما تتحول لتسجيل  
رد زعيم القروش في لحظة معاكسة :

برناردو: حسناً يا Sharks (وهو يومئ برأسه علامة الابتعاد ) لنرحل

تسجل الكاميرا حركة انصرافهم خلف زعيمهم في لحظة يقف فيها الملازم عاقداً ذراعيه  
خلف ظهره في طرف الصورة إعلاناً عن رفع يديه عنهم ، وأنه يتخذ موقفاً هامشياً

بالنسبة لهم؛ طالما التزموا بما أمر به . غير أن تحرك أفراد القروش فيه من التهمك عن طريق حركة تكوين أجسادهم المنحرفة الاتجاه في سيرها نحو الملازم وأيدي غالبيتهم في وسطهم أو في جيوب سراويلهم حتى يغيبوا عن عين الكاميرا بخروجهم خارج سور الملعب . تنتقل الكاميرا لترصد متابعة الملازم ومن خلفه جماعة Jets ويختتم الملازم متابعته لجماعة شباب Sharks البورتوريكيين المتأمركين بتعليق لاذع :

” يا للهول ! وكان هذا الحي لم يكن قنراً كفاية ”

وهنا فحسب يستدير زعيم Jets نحو زملائه فارداً ذراعيه ، ليضمهم في شكل دائري مغلق ، يستدير الملازم والكاميرا من خلفه في لقطة متوسطة

الملازم : اسمعوا يا شباب ! يا شباب (يستديرون نحوه) إذا لم يمد النظام والقانون هنا فسيفنقلونني إلى شرطة تنظيم السير ، وصدقكم لا يحب تنظيم السير

مما يعني أنه عليكم إقامة علاقات طيبة مع البورتوريكيين من الآن وصاعداً .

تتحرك الكاميرا في لقطة متوسطة نحو خلفية الكادر حيث يقف الشرطي يمين الملازم في لقطة متوسطة من خلف عضوين من Jets .. أحدهما جالس ، والآخر إلى يمينه واقفاً ، عاقداً ذراعيه على صدره وظهره للكاميرا مع صورة بروفيل Profile لزعيم Jets الذي يعطي الملازم ظهره .

تنفض الكاميرا مع انقضاء الملازم على كتف زعيم Jets في لقطة جانبية يظهر فيها زعيم Jets على رأس تكوين ثلاثي ، يشكل اثنان من رفاقه قاعدة التكوين في خلفية الصورة :

” الملازم : قلت ”طيبة“ أهذا مفهوم؟ ”

يستدير في مواجهة الكاميرا في حين يظل التكوين الثلاثي كما هو ساكناً مع تشديد تحذيره السابق :

” الملازم : إن أمسكت بأحد منكم وهو يشاغب في منطقتي

أنا شخصياً سأوسعكم ضرباً وسأحرص على زجكم في السجن إلى الأبد ”

ومع استدارته الحادة في انصرافه تلاحقه الكاميرا ، وتقف من خلف تكوين لبعض شباب Jets لتسجل انصراف الملازم وهو يشير للشرطي خلفه :

” الملازم : قل وداعاً للشباب اللطفاً يا كروبيكي

الشرطي : وداعاً أيها الشبان ” (منصرفاً خلفه) ”

وفي لقطة قريبة تسجل سكون جماعة Jets في تكوين مفتوح يجلس بعضهم على الأرض أمام مجموعة خلفية واقفة . يقاد كل منهم صوت الشرطي متهمكاً ومنتقداً .  
وبداية من هذه المواجهة يتغير مسار التعبير نحو لغة الحوار الكلامي بعد أن كان حواراً بلغة الجسد ، فيما سبق من مشاهد :

”متهمك : وداعاً أيها الشبان

ومتهمك آخر : أنتم لا تملكون الشوارع

ومتهمك ثالث : انهبوا والعبوا في متنزه

ورابع : لا تدوسوا على العشب

وخامس : اخرجوا من المنزل ”

هذه التهكمية تكشف عن أحد الأسس التي ركن إليها نموذج (إنجاردن) في صنع جماليات الكوميديا . والحدث حتى الآن في ذلك الفيلم ، لم يخرج بعد عن الخط الكوميدي في تعدد صورته الاستعراضية ليتصل بالخط الثاني (الخط التراجيدي)؛ وإنما ينتقل فحسب إلى المستوى الثاني وهو مستوى التفكير في حسم الصراع بعد أن كان يدور دوراتاً ظاهرياً حول عبث الشباب المراهق .

تتبعهم الكاميرا من الخلف في اتجاههم نحو شارع مسدود ليتجمعوا أمام (ريف وببيي) اللذين يقفزان على مستوى أعلى قليلاً خلفه حائط أحمر اللون ذي نوافذ ضيقة مستطيلة الشكل لأعلى وعليها نوافذ حديدية والكاميرا تنظر من وراء ظهورهم إلى (ريف وببيي) فيما يحيط الآخرون بهما في شكل نصف دائرة لتسجل الموقف بلقطة عامة ، تكشف عن جوهر الخلاف وأساسه الاقتصادي :

ريف : حسناً . اسمعوا . ناضلنا بقوة للحصول على هذه المنطقة ولن نتخلى عنها

العصابة : أجل

ريف : طالبت بها عصابة (إيميرالز) وقمنا بمدّها وحاولت عصابة (هوكس) أخذها منا

ولكن قمنا بمواجهتها

أحدهم : أجل ولكن هؤلاء البورتوريكيون مختلفون.إنهم يتكاثرون.لا ينفكون

يتوافدون مثل الصراصير .

آخر : أقتلوا النوافذ . أقتلوا الأبواب

ثالث : إنهم يأكلون الطعام كله

رابع : إنهم يتنشقون الهواء كله

خامس : إنهم يفسدون المؤسسات الحرة

ريف : لقد سمعت ما قاله الملازم (شرانك) صحيح ؟

جون : علينا معاملة أولئك البورتوريكيين بلطف والآن ..

سيسمح لهم بالتصرف أمام نظرننا ويسلبنا كل شيء..

ريف : لا يا رجل . لا . أنت محق . طبعاً لا .

أتعرفون ما سنفعله يا أصدقاء . سأخبركم ما سنفعله

تتوافق الصورة مع التعبير الصوتي في تشكيل المشهد عندما يقف ريف وسط عصابته .

وقد أحاطوا به من الجانبين في قوس أعلاه (بيبي) خلف ريف . ووراء (بيبي) إطار أحد

النوافذ ورأسه بداخل الإطار كما لو كانت صورة إطارية ، تكشف عن رسم (بيبي) لحظة

استدراج شباب القروش :

ريف : ستتحرك بسرعة . ستتحرك بسرعة البرق

(يتحرك إلى الأمام يمين عدسة الكاميرا)

وستنتخلص من عصابة Sharks نهائياً

(يضع قدمه اليسرى على مستو عال عن الأرض وخلفه بعض رفاقه) . وهنا يتلازم

التعبير الحركي مع التعبير اللغوي الصوتي :

وهكذا فلن يموبوا إلى منطقتنا مجدداً -

يشكل الجميع حلقة مغلقة في منتصفها (ريف) والكاميرا من خلفه ويصعد إلى المستوى

على يمين الكاميرا في مواجهتهم . وفي لقطة جانبية يقف الأعضاء أمامه . في الخلفية

بناية حمراء اللون متعددة النوافذ الحديدية المغلقة بارتفاع دورين وهي شبابيك متعددة

وضيقة تشكل وحدات منفصلة ، كما لو كانت معادلاً تشكيمياً لأفراد العصابة نفسها

ريف : بموجب البروتوكول ينبغي عقد مجلس حربي بيننا وعصابة Sharks لتسوية

المسألة برمتها . لذا سأقوم شخصياً بنقل الخبر السيئ (لبرناردو)

جون : ينبغي أن أرافقك

أكشن : أنا أرافقك

ريف : توني سيرافقني

(في لقطة مقصورة عليهما متواجهين وريف يستعد ليضع سيجارة في فمه)

أكشن : من يحتاج إلى توني ؟

ريف : نحن نحتاج إلى توني . إنه معروف في الحي الغربي بخاصة

أكشن : لم يعد فردا من العصابة

ريف : توقف يا أكشن . أنا وتوني أسسنا عصابة Jets

أكشن : وأين هو ؟

أحدهم : لم بدأ يعمل ؟

ريف : لأنكم أفسدتموه (يغزل في مواجهة أكشن) هذا مرض مؤقت. انتظروا وسترون

جون : أتذكر يوم واجهنا عصابة ايميتزالدر

ريف : لقد أنقذني

(الكاميرا تلتقطهم في تكوين - أغلبهم فيه - ظهورهم لبعضهم بعضاً)

جون : طبعاً وسيفعل ذلك مجدداً

ريف : لقد دعنا وهذا ما سيحصل يوماً (وهنا يتحول الموقف إلى الغناء)

(منقضاً بشكل فجائي على بيبي جون يحيط كتفيه بفراعيه) :

حين يكون المرء من عصابة Jets يظل كذلك إلى الأبد من أول سيجارة يدخلها حتى

يوم مماته . حين يكون المرء من عصابة Jets فليفعلوا كل ما بوسعهم. يكون للفرد

أخوة ويكون رب عائلة . لا يكون وحده أبداً . لا يكون منعزلاً أبداً ~

فجأة يقفز لأعلى فوق ماسورة معلقة في الهواء يعرض الشارع ما بين جدارين ويتخذها

عقلة يتشقلب عليها كما لو كان يلعب الجيمباز

يكون الفرد مع أصدقائه ومع أفراد عصابته. يكون محمياً جداً لأنه من عصابة Jets

(يستقر جالساً فوق الماسورة فاردا ذراعيه على امتدادها جانبيا في لقطة تعلق فيها هامته

لتتوازي في خط أفقي واحد مع قمتي البنائيتين اللتين تشكلان ضلعي زاوية في خلفية

الصورة)

وهذا أمر لن ينساه الفرد. حتى مماته. حين يكون الفرد من عصابة Jets يبقى

كذلك (يقفز نحو الأرض واقفاً ثم يسير وخلفه المجموعة) أعرف توني كما أعرف نفسي



( تعود اللقطة إلى كادر ما قبل الغناء وهم حوله ووراءه في الزقاق الضيق الذي مروا منه في بداية هذا المشهد الخاص باجتماع العصابة في جلسة إعلان الحرب على Sharks )  
وأضمن لكم أنه بوسعنا الاعتماد عليه

جون : حسناً . لنبدأ العمل أين سنجد برناردو من غير الآمن الذهاب لمنطقة  
البورتوريكيين

ريف : سيكون في الحفلة الراقصة الليلية في القاعة الرياضية (وهو يعبر وهم خلفه)

آراب : أجل ولكن القاعة الرياضية هي منطقة حيادية

ريف : آراب سأكون لطيفاً معه . سأتحدها فحسب

(يتوقف ريف لمواجهة آراب وهم منقسمين في الصورة ؛ إذ أن ريف وآراب وببي جون في المقدمة أمام مدخل حاجز حديدي شبكي . وبقيتهم ما يزالون وراء ذلك الحاجز الذي يتوسطه مدخل ضيق للمعبر)

أكشن : رائع

ريف : اسمعوا . ارتدوا ملابس أنيقة (بواجههم) (لأكشن) وافني مع وتوني في

الحفلة الراقصة عند الساعة العاشرة (قافزاً إلى أعلى رافساً الهواء بقدمه) وامشوا  
بطريقة مستقيمة

أحدهم : نحن نمشي دوماً بطريقة مستقيمة

آراب : ( يقفز آراب عالياً ) نحن من عصابة Jets

آخر : نحن الأعظم

أحدهم : ( يقفز ليصبح فوق مستو جانبي وخلفه سور حديدي عريض بعرض الصورة

وهو أقرب إلى سور سجن أو حجن

( يغني )

حين يكون المرء من عصابة Jets . يكون الأهم في المدينة

يكون صاحب الميدالية الذهبية وصاحب التاج

(تتغير اللقطة لتركز الكاميرا على تكوين هرمي للجماعة على قمته ريف)

"أكشن : ( يغني )

حين يكون المرء من عصابة Jets يكون الأفضل من صبي صغير يتحول إلى رجل

ومن رجل إلى ملك "

(تسرع الكاميرا لتلتقط تكويناً يقفز فيه فردان كل منهما على أرجوحة اللوح المتوازن المثبت من منتصفه على قاعدة محورية ؛ ليقف في طرفه العلوي أحدهم . بينما يوازنه من الطرف الثاني مجموعة من الأعضاء) :

" (يغنون)

### عصابة Jets تتقدم وتحدث جلبة "

يهبط لوح لعبة التوازن في اتجاه الأرض في مواجهة الكاميرا ليصبح مَنْ في الطرف الخلفي للوح بأعلى ومن كانا في الأمام نحو الأرض . وفي لحظة تالية يتشكلون في ثلاثة صفوف متدرجة من أسفل إلى أعلى يغنون وهم في وضع شبه هجومي :

### " عصابة Sharks ستبتعد . لأن كل بورتوريكي جبان "

في لحظة أخرى متغيرة وسريعة الإيقاع يشكلون تجمعاً على هيئة مثلث في قمته إلى يسار الكاميرا يرفع ريف لأعلى ليصبح التكوين أشبه بحيوان يستعد للانقضاض :

"ها هي عصابة Jets تخرج . كخفاش يخرج من النار . إن اعترض أحد طريقنا

سيصيبه مكروه (يسدون عين الكاميرا)

تتغير اللقطة لتصبح متوسطة وتكوينهم الهرمي يتقدمه (ريف) في وسط الساحة والبيوت خلفهم وهم يغنون في مسيرتهم كما لو كان هذا الاتساع ملكاً لهم ولا ينازعهم فيه أحد :

ها هي عصابة Jets . إليكم كلمة صغيرة

تقترب الكاميرا منهم في تكوينهم المغلق المتقدم في اتجاه الكاميرا وهي تتراجع أمامهم :

ابتعدوا . اختبئوا تحت الأرض . يستحسن أن تهربوا وتختبئوا "

تتراجع الكاميرا عن سيقان أفراد العصابة ، ثم تثبت على التكوين المستعد للهجوم ، والذي تمتد أذرع أفرادهم وقبضاتهم إلى الأمام استعداداً لمواجهة حتمية :

نحن نضع حداً . لذا يستحسن أن تختبئوا

مع لقطة سريعة ترتفع الأيدي بالسبابات محذرة في الهواء . سريعاً ما تتغير لتركز لوهلة على تكوين في دائرتين على شكل قوس أمامي من ثلاثة أعضاء وخلفه قوس أكبر يرفع من طرفيه الأيمن والأيسر ذراعه مفردة إلى أعلى وإلى الداخل )

نحن نعلن لاقطة . الزوار ممنوعون ولسنا نمزح "

يرفع أربعة شبان في خلفية الصورة أذرعهم عالياً مفردة الأصابع في شكل متداخل ، مع تحفز أفراد القوس الأمامي في اتجاه الكاميرا وهم في حالة انحناء استعداداً لهجوم

مرتقب . إذ تمتد أيديهم للأمام . سريعاً ما تتغير اللقطة لتسقط الكاميرا على المجموعة في مسيرتها عبر شارع أكبر وأوسع ، تصطف على جانبيه البنايات المرتفعة ، وتقف بعض السيارات الخاصة على جانبيه :

هاهي عصابة Jets وسنهمز كل عصابة أخرى موجودة في الطريق . كل عصابة أخرى تستمر الكاميرا في تراجعها للخلف أمام حركة سير العصابة حتى يتلاشى المنظر .

### الاستعراض وجمالية الأثر المبهج :

إن تحقق الأثر المبهج في هذين المستويين من الحدث وقد دارا في إطار الكوميديا الاستعراضية ؛ قد تأسس على روح الفكاهة أو الطرف Humor المتمثل في كلمات الحوار القليلة والمتفرقة بين اللوحات الاستعراضية وهي كلمات تقتصر على التعليق السريدي أو الربط بالغناء بين استعراض وآخر وهو موزع على فريقين ( Sharks ) و ( Jets ) كما تأسس على (العجائبية وسحر الأداء المراقص والأكروباتي وسحر الموسيقى والغناء) Charming . وعلى سحر اللقطات والإيقاع والتوليف بين اللقطات (المونتاج) كذلك يتأسس الأثر المبهج فيما مضى من مشاهد كوميدية استعراضية على المسخرية-Burlesque - وقد عوّل عليها الفيلّم في تعليقات شباب Jets الساخرة في تقليدهم للضابط أو للشرطي (كروبيكي) وفي ردود فعل أطراف العصابتين الكاريكاتيري . كما يتبدى الأثر الجمالي المبهج في العبارات والحركات الشائعة المبتذلة Vulgar . وفي الجمل القصيرة المبتذلة غالباً التي تعتمد على المقارعة اللفظية .

على ذلك يكشف التحليل عن أن جماليات الصورة في المشاهد الاستعراضية الكوميدية لفيلم (قصة الحي الغربي) وهي تلك المشاهد التي استغرق عرضها ثلثي الحدث قد حققت الأثر الجمالي فيها قياساً على نموذج إنجاردن لقياس الجمال .

أما الثلث الأخير من الفيلم فقد تسلسل رويداً من الخط الكوميدي إلى الخط التراجيدي . فعند لقاء ريف بتوني وإقناعه بضرورة الانضمام لجماعته التي قاما بإنشائها معاً ؛ ينتقل الصراع ليصل الخط الاستعراضي الكوميدي بالخط التراجيدي الاستعراضي .

يهد دوران الحدث حول صراعات شباب المراهقين لطائفتين إحداها (بورتوريكية) The Sharks يقودها (برناردو) لم تكتسب الجنسية والثانية (بولندية الأصل) The Jets يقودها (ريف) ولكنها اكتسبت الجنسية الأمريكية وهي صراعات استعراضية تتخذ مظاهر خارجية مسطحة - بمعنى أنها خالية من البعد الإنساني

ومن البعد العاطفي باعتبارها مجرد إسقاطات أو إفرازات نفسية تعكس الواقع الاجتماعي للجاليات ، وتكشف عن تغلغل أو ترسب الروح العرقية الإثنية Ethnic في شباب تلك الجاليات المتأمركة بما يؤكد عدم انصهارها انصهاراً تاماً في ثقافة المجتمع الأمريكي ، بسبب عدم تمكن بعضها من تحقيق شعار (الحلم الأمريكي) نظراً لحالات البطالة والتسرب من التعليم ولطبيعة الثقافات المتجاورة التي مازالت تسكن أفراد الجاليات على اختلاف قومياتهم الأصلية وأعراقهم ، ودياناتهم أيضاً ، ولامتناع بعض الشباب عن العمل غير اللائم أو غير المحبب لهم أو غير المتطابق مع قدراتهم أو خبراتهم. غير أن الثلث الأخير من الحدث يتجه بسرعة نحو مسار عاطفي وإنساني ، عندما تعلن جهة ما عن إقامة حفل راقص بين شباب الحي من الجنسين ، يتبارى فيه الشباب من الجاليات على رقصة حدد المنسق للحفل خطتها حيث يبدأ كل زوج من الراقصين (شاب - شابة) في اختيار كل منهما للآخر مع بدء العزف الموسيقي ، وعند توقف العزف يلتزم كل راقص أو راقصة بالرقص مع العضو الذي يتصادف وجوده إلى جانبه . هكذا تبدأ الرقصة حيث يتخير راقصان كل منهما الآخر ولأن علاقة حب نشأت بين برناردو (رأس عصابة Sharks) مع (أنيتا) التي تقطن معه في نفس المنزل وتعمل مع أخته (ماريا) في مشغل للأزياء النسائية ، وعلاقة غرام أخرى نشأت بين (ريف) رأس عصابة Jets وفتاة بولندية (انتباديس) .

تطابقت صورة ماريا مع حلم يقظة توني بفتاة جميلة يقع في غرامها وتقع في هواه ؛ كما تطابقت صورة توني مع حلم يقظة ماريا بشاب وسيم تقع في غرامه . قام الموقف إذن على تحقق أفق توقعاتهما (حلم يقظة كل منهما) ، فهل يمنعهما أي حائل دون تتويج لقائهما الغرامي؟ فتنسحب (ماريا) متناقلة في خطواتها من قاعة الاحتفالات إلى جانب (أنيتا) ، محملة بحلم ارتباطها بتوني عدو أخيها ، دون أدنى اعتبار لتلك الخصومة . كذلك ينسحب (توني) متباطئاً ليهيم على وجهه في الشوارع في مسيرة ليلية يغني من أعماق روحه (ماريا .. ماريا).

تعكس جراءة العاشق الولهان ما اشترطه (إنجارن) في نمونجه الجمالي في العمل التراجيدي، حيث تتصف جراءة توني بالبطولة . التي تعني هنا اقتحام الأمر الذي تتحقق من خلاله الإرادة والهدف المنشود ، وما يترتب عليه من مخاطرة قد تصل إلى حد المأساة نظراً للعداء بين طرفين متعصبين عرقياً . وترتبط جراءة توني

بجراحة ماريا في تسليها من فراشها مليئة لنداء توني الذي خاطر ودخل عرين الأسود

كما يتحقق في المشهد ذلك البهاء Glory والتألق الذي وضعه إنجاردين شرطاً ثانياً لتحقيق الأثر الجمالي في الصورة المأساوية . إلا أن حالة التفكير والتأمل Contemplation تلك التي وضعها (إنجاردين) أول الشروط لتحقيق الأثر الجمالي ؛ تغيب عن مشهد اللقاء المغامر بين توني وماريا على السلم الخلفي لسكن أهلها . فالمغامرة دائماً لا وجود لها إلا عند غيبة التأمل ، ولذا يصبح الأثر الجمالي بغياب حالة التأمل في الموقف قائماً على أسس تراجيدية خليطة ، ما بين سحر اللقاء وقبحه معاً ؛ سحره من حيث متعة اللقاء بين شاب وفتاة عاشقين ، وقبح ذلك اللقاء من حيث قيود الأعراف والتقاليد والعداوات . كما أن له سحره المتزج بالتوتر نتيجة لما يمكن أن تأتي به المخاطرة من رد فعل حزين Elegiac متوقع ، حالة اكتشاف أحد من فريق Sharks لتوني في عرين الأسد . ولا شك أن تلازم القبح Ugliness مع التألق في غيبة التفكير والتأمل عن العاشقين يضع الموقف في الوسط ما بين روعة الصورة التراجيكية وميدية وقبحها ، دون أن يفقدها أثرها الجمالي بالطبع ، ذلك أن الصورة في هذا المشهد تحمل خبرات جديدة ، تُحيل المتلقي صاحب خبرة التقوق والممارسة إلى إبداعات خبرات ماضية ، عندما يسترجع مشهد لقاء (روميو وجولييت) في مسرحية شكسبير : يقول هوبز (١٥٨٨-١٦٧٩م) " إن الابتهاج في الفن يتحقق إذا قدم الفن خبرات جديدة - إذا لخص الفن ضمن إبداعاته الخبرات المريحة في الماضي - إذا عرض الخبرات غير المريحة في الماضي المضطرب " <sup>١</sup> وإذا كان الجمال هو مركب التصور والمادة المعطاة في الحس كما حدد هيجل <sup>٢</sup> Hegel فإن اللقاء المجسد في الصور عبر لقطات الكاميرا للعاشقين يشكل المادة الإبداعية المعطاة في شكل معبر يكتسب تأثيره الجمالي عبر التصور الحسي للمتلقي.

إن العداء بين الفريقين في فيلم (قصة الحي الغربي) هو عداء طائفي وعرقي على المستوى الجماعي العام ، غير أن المحبة كثيراً ما تنبع من قلب العداوة ولكن على

(١) انظر : د. أميرة حلمي مطر ، "مجهول وفلسفة الجمال" - نفسه - ص ٧٩ .

(٢) د. أميرة مطر ، نفسه .

المستوى الذاتي الفردي . ولكننا أمام طرفين متعاضدين على المستوى العام وطرفين متحابين على المستوى الذاتي الفردي . وكل منهما ينتمي إلى دائرة عرقية عامة ، تناسب كل منها الأخرى المراء ، ومن ثم فالحدث الدرامي يجمع بين متناقضين عرقياً متآلفين عاطفياً (ماريا - توني) .

وهذا يحيلنا إلى فكرة الرائع في المشوه والمشوه في الرائع .. تلك التي استلهمها برتولت بريشت Bertolt Brecht في نظريته التغريبية Alienation من أصحاب النظرية الشكلية الروس (شكوفسكي Shklovski وفلاديمير بروب Broup Vladimir) وكلاهما حول الانحراف في الصورة الإبداعية أو التشويه فيها لنفي الألفة لدى المتلقي لها . وتحصيل ذلك الأثر الجمالي معقود لاشك على الحس والوعي بتلك الإحالات وفي ذلك تتأكد مقولة هيجل " الجمال الفني هو من خلق الروح أو الوعي " <sup>١</sup>

### جماليات الإخراج في المشهد الافتتاحي في مسرحية قصة الحي الغربي :

يجسد المشهد الافتتاحي للعرض المسرحي (قصة الحي الغربي) <sup>١</sup> صور الانفلات

الشبابي في الشوارع بالتعبير الحركي الراقص ، بين فريقين - على طرفي نقيض - أحدهما يمثل شباب حي الزمالك ، أما الآخر فيمثل شباب حي بولاق .. في رقصة موحدة الحركة .. يؤديها أعضاء الفريقين اللذين يتخذ كل منهما موقفاً في مواجهة الآخر . والحركة متزامنة مع مصاحبة موسيقية لقطوعة سريعة الإيقاع .

تعبر القيم الحركية للرقصة في خطها العام عن تواعد كل فريق منهما للفريق المنافس للآخر.. أي أنها تعبر عن فكرة التنافس واستعراض القوة أمام الخصم. لذلك يسيطر الميزان الإيقاعي Tempo السريع على الحركة الراقصة ، تعشياً مع الموسيقى الصاخبة التي تمهد لأغنية الافتتاح ، التي تكشف عن الفكرة الأساسية للعرض . وهو غناء من

١- أميرة مطر ، نفسه .

٢- العرض : (تأليف : سمير خفاجي ، وبمخرجة نهر - إمداد مصطفى سعد . أشرار : كمال عمار . موسيقى : نيل علي ماهر . استعراضات : د.عالمف عوض ، ديكور : نهي برفة . إخراج : جلال الشراقوي) . بقولة : همام عبد الحميد ، رانيا فريد شوقي ، سمير الشراقوي ، وائل نور ، عبد الله محمود ، أحمد رزق ومحمد سعد . وقد قدم في يناير ١٩٩٥ . ولحق : (الكتاب التوثيقي للمسرح المصري ١٩٩٥/٩٤م) الصادر عن المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ، ١٩٩٦م ، ص ٢٥٩-٢٦١ .

وهو يعرض للمرة الثانية بعد أن عرضته فرقة الفنانين التحديين عام ١٩٧٢ على مسرح كوتة بالإسكندرية بإخراج جلال الشراقوي وبقولة عادل إمام من قبل

خارج الصورة المسرحية لأنها مسجلة بأصوات جماعية من الكورال الرجالي والنسائي ..  
والرجالي هو الغالب حيث غالبية العصابتين من الشباب .  
أسلوب الاستهلال :

تشكل روعة الاستهلال لوناً من ألوان الإبداع في الأدب والفن . وتتمثل هنا في استخدام  
الكورس اليوناني في عرض مسرحي معاصر :

” مجموعة ١ : إحنا سكان الزمالك

مجموعة ٢ : إحنا سكان الزقاق

مجموعة ١ : قلبنا مليون معارك

مجموعة ٢ : قلبنا مليون بولاتي ”

### تقنية المونولوج :

لأن تقنية المونولوج تُدخِر - غالباً - لبطل العرض ، ولأن المشهد الافتتاحي يقتصر  
على عرض مكثف للفكرة التي يشيد عليها الحدث الدرامي ، لذلك يقدم شريف -  
البطل المحوري نفسه بمونولوج غنائي خفيف متضافر مع النسيج الغنائي  
الاستعراضي .

يمثل اقتحام شريف - زعيم شباب الزمالك - للمشهد تقنية مسرحية معادلة لتقنية  
(القطع Cut) في الإخراج السينمائي :

”شريف : (بعد أن يتوسط المجموعتين المتنافستين)

إحنا اليهود . أبأ عن جد . أعيان ونوات . زينا ما في حد ”

في مقابل التظاهر المتفاخر بالوضع الطبقي يقدم شريف نفسه لشباب بولاتي . يقدم  
(سعيد) زعيم شباب بولاتي نفسه لشباب الزمالك بنفس القدر من التباهي والاعتزاز  
بالنفس ، بالفتوة والشجاعة وصيانة العرض والشرف . ليضعنا كل منهما أمام هويته ..  
فالأول يمثل المال والجاه ، أما الثاني فيمثل قيم الحارة الشعبية :

”سعيد : إحنا الجدعان . قلبنا صوان . لكن بفخاف . بس على العرض ”

سريعاً ما يتحول التباين الاستعراضي إلى تشابك بالأيدي وقفزات شبابية أكروباتية  
متداخلة بين أعضاء الفريقين ، وهم يشخصون بلغة الحركة الجسدية مشاجرة شبابية .  
ولأن لكل شجار وسطاء يدعون للسلام لذلك يحاول حسن (المصاب بالثأنة والتلعثم) أن  
يتوسط بين فريقه (البولاتي) والفريق (الزملكاوي) ، غير أنه لا ينجح في مسعاه . ومع

أن اللعثة والتأتأة أسلوب يتوافق مع فقدان القدرة على التوصيل الجيد ؛ فمن الطبيعي أن يكتشف الجمهور فشل وساطته في إحلال السلام بين الفريقين . وتعد تلك إحالة جمالية سياسية ، لأنها تحمل وجهة نظر المؤلف في انهيار مساعي السلام بين الأطراف المتنازعة ، وأن وسطاء السلام فاقدين للنطق ، الذي هو وسيلة التفاوض والتوسط ، أي عاجزين عن أداء مهمتهم .

تبرز فكرة الجاسوسية الاستخباراتية في الجاسوس (فخري) البولقي ، الذي نقل أخبار فريقه إلى (شريف) ومعاونيه (بيسو) من فريق الزمالك ضد (سعيد) مع أنه بولقي مثله . في المشاجرات التي تتقلب فيها الثروة الكلامية على المواجهات العضلية ، لا يتورع فرد من أعضاء الشجار عن التناوب وإطلاق الشتائم والبذاءات ، ما بين تلميح وتصريح وتقاذف متبادل بالألفاظ النابية ، والتعريض بشرف فتيات طرف من الطرفين .. فهذا (شريف) ابن الذوات يعامر (سعيد) ابن بولاق بأن والده كان بواب عمارتهم ؛ فيرد عليه (سعيد) بأنه فاشل في الدراسة متباهياً بتقدمه عليه في دراسته . كما يعرض (شريف) بشرف (نرجس) فتاة (سعيد) زعيم البولاقية .

اعتمد المشهد الافتتاحي في الفيلم على الحركة الراقصة والمصورة مع التظليل من الحوار وسيلة للتعبير الدرامي ، وعدد من الأغاني في مواقف مناسبة للفناء تعبيراً عن كل موقف من المواقف الدرامية ؛ بينما اعتمد المشهد الافتتاحي في المسرحية على سمات شعبية تجسد الكثير من مظاهر ثقافة الحارة المصرية كالقفشات وفن الحكيم والتنكيث والتقليد والألعاب الشعبية ، من حيث إطارها الخارجي. وقد كان من هذه السمات ما تضافر في النسيج الدرامي والفني للمسرحية ، ومنها ما شكّل عبئاً على الحدث . فالقفشات المتتالية والمبالغ فيها تشكل عبئاً على العرض ، وعاملاً مخلخلاً لإيقاعه العام ولتدفقه المؤثر . كما خرجت أغنية الاستعداد للمعركة الشبابية التي تؤدي بالتشخيص الراقص في المسرحية ، عن نسيج الحدث الدرامي .

كذلك ظهر تكاسل مصمم الرقصات عن وضع معنى اللحظة الدرامية موضع العناية في كل ما صمم من استعراضات راقصة لذلك العرض ؛ لتصبح جزءاً من النسيج الدرامي الذي تستمد جمالياته من دراميته لا من الأطر الخارجية للمقطوعات الموسيقية بإيقاعات الموسيقى والألحان . وبذلك فصل الشكل المراد التعبير به عن المضمون المراد التعبير عنه .



يلتقي ترتيب الأحداث في العرض المسرحي مع ترتيب أحداث الفيلم . ففي العرض المسرحي ينتهي المشهد الذي يجمع شريف بأحمد ويتوج بعزوف أحمد عن المشاركة في الشجار الذي خطط له شريف مع البواقية وجنوحه للسلم ، لانشغاله بحلم العثور على فتاة جميلة ؛ تراوده صورتها كحلم يقظة ، لا يترك له مجالاً للتفكير في غيرها .

يلتبس الموقف على المتفرجين فلا يدركون هل تشخيص (أحمد) لمحادثة تليفونية يجربها مع من يتوهم صورتها هو حقيقة أم حلم يقظة متكرر . خاصة وأن التشخيص الحواري يختلط أو يتداخل مع البانتومايم . ليس هذا فحسب بل يتوازي مع تشخيص (ليلي) - في عملها بالمشغل - لحلم يقظتها في لقاء شاب تبادلته الحب .

تتقابل حالة تشخيص (أحمد) - في الكافيتيريا - و(ليلي) - في المشغل - للصورة التي يتمناها كل منهما للقاء حبيب المستقبل ، مع حالة تشخيص (توني) - في الحانة - و(ماريا) في المشغل للصورة التي يتمناها كل منهما للقاء حبيب المستقبل الذي تخيله .

إذا كانت دوافع (ماريا) للنفور من (تشرين) صديق أخيها (برناردو) ومساعدته . وتخليها لحبيب له سمات تتطابق مع سمات (توني) وأوصافه - فيما بعد- هو نفورها من أبناء جنسها من المورتوريكيين ، حباً في الوطن الجديد والحياة الأمريكية بأنماطها الثقافية الجديدة التي انبهرت بها . فإن دوافع (ليلي) للنفور من (حسن) ، صديق أخيها (سعيد) ورفيقه - الذي اختاره خطيباً لها - هي إعاقته الكلامية ، إذ أوجد النص لها مبرراً خلقياً بديلاً عن العائق الثقافي المتمثل في تطلعات (ماريا) للانفلات عن ثقافتها المترتبة .

حسن : ليل .. لي .. أنا .. بحبح ..

ليلي : غيرت اسمك يا حسن ؟!

حسن : بيع ..

ليلي : بيع يا خويا .. قول اللي في نفسك

حسن : بيع .. بعيدك "

تكشف تعليقات (ليلي) وتهكمها هي وصديقتها (نرجس) على (حسن) عن رفضها للارتباط به :

"نرجس : خدي المزيطة .. لما يقطع معاك زيّنيه "

" ليلي : اتجننت ؟ ليه ؟ إنت ممكن تتجوزي حد غير سعيد ؟!

- نرجس : لأ . طبعاً
- ليلي : اشمعني ؟!
- نرجس : إيه اللي اشمعني ؟! بحبه طبعاً
- ليلي : خلاص .. أنا كمان مش حتجوز غير حبيبي
- نرجس : بت يا ليلي ؟ إيه الحكاية ؟ أنت بتحبي ؟! (تخطو في اتجاه ليلي)
- ليلي : متهياً لي يا نرجس
- نرجس : وهو بيحبك
- ليلي : معرفش
- نرجس : طب ما تسأليه
- ليلي : لما أقابله
- نرجس : لما إيه ؟
- ليلي : أصلي لسه مالتقوش "
- " نرجس : خلاص حجزتي ؟!
- ليلي : أبداً يا نرجس أنا حاسة إني حاحب قريب "
- جماليات إخراج مشهد حلم اليقظة في فيلم (West Side Story):**
- قبل لقاء الأعداء في مسابقة الرقص تقف الكاميرا شاهدة على اللقاء الذي يحاول فيه (ريف) إقناع (توني) بالعودة إلى عصابة Jets ، ولأن اللقاء كان نوعاً من الاستمالة لذلك تباطأ إيقاع المشهد وتباطأت حركة الكاميرا واتسمت اللقطات بالقرب من الشخصيتين في محاولة ريف إعادة توني إلى حظيرة Jets وتمنع توني لانشغاله بأمر آخر بحثاً عن العاطفة :
- توني : نحو ماذا ؟
- ريف : لا أعرف (صمت)
- ريف : امرأة ؟
- توني : الأمر موجود خارج الباب عند الناحية ولكنه سيأتي
- ريف : ما هو ؟

توني : لا أعرف . أشعر بالحماسة نفسها . كأنني كنت أشعر بها  
لأنني من عصابة Jets

ريف : هذا كلام جيد . من دون عصابة أنت يتيم  
مع عصابة لديك رفيقان أو ثلاثة أو أربعة  
وحين تكون عصابةك هي الأفضل  
حين تكون عصابة Jets . تكون تحت أشعة الشمس  
يا صاح أنت في منزلك "

في تلك الأثناء لا تفعل الكاميرا شيئاً سوى التنصت بالصورة على ذلك الحديث  
التمهيدي أو المستدرج :

"توني : ريف لقد سمعت (يتركه جالساً ويبتعد عن الكاميرا)  
توني (يقف ويذهب خلفه)  
توني انظر إلي

توني : أنا أنظر إليك (وهو يحمل صندوقاً) "  
يبدو تنقل زوايا عدسة الكاميرا بطيئاً تبعاً للطبيعة المتباطئة لمحاولات الإقناع المتسلل  
من (ريف) وصولاً إلى استعادة (توني) لحظيرة عصابة Jets :  
" ريف : هل ستكون موجوداً ؟  
توني : ربما . من يدري ؟ من يدري "

تبتعد الكاميرا عن (ريف) وتوجه عدستها حتى نهاية المشهد على توني في  
حالة حجب استطلاع وترقب لردود الفعل على وجه توني وحركته التي بدت عصبية ،  
وعلى مستوى الأسلوب فهو يقابل أسلوب القطع في التصوير التليفزيوني ، الذي يقابل  
أسلوب الحذف في الصورة الأدبية ، لتترك مساحة لخيال المتلقي ليكمل الصورة . وهو  
أحد تقنيات بلاغة الصورة أو التعبير المجازي . ولاشك أن أسلوب ترك مساحة ينشط  
فيها خيال المتلقي ليؤدي إلى نوع من المشاركة ؛ هو ما يبعث على الابتهاج . كما أن  
قطع الصورة عن ريف يؤدي إلى تفكير المشاهد في احتمال عودة توني وبذلك يخلق عنصر  
التوتر والتشويق . لأن توني لم يؤكد موافقته على عرض ريف . وهنا يصبح غناء توني  
بمثابة كشف عن مفارقة بين ما قصده توني بقوله (ربما) وما فهمه (ريف) وهو أمر  
مختلف ، يتطلب لغة مختلفة عن لغة (ريف) وعصابته . ولأن توني يعيش حلم يقظة

بلقاء الصدفة مع فتاة مجهولة يحس بوجودها قريبة منه دون أن يعرف من هي لذلك  
كان تعبيره عن هيامه وتحليقه بالفناء أنسب من غيره :

توني : هذا ممكن من يدري ؟

ثمة أمر سيحصل في أي يوم .

وسأعرف حالما يظهر ذلك (ثم ينتفض راقصاً)

قد يأتي هذا الشيء كالعاصفة ،

من السماء فيلمع ويسطع كوردة

من يدري ؟

لذلك يتحرك بنعومة الحالم وتتفاعل الكاميرا معه فتتحول من مجرد شاهد إلى مشارك في  
حلم اليقظة مثلها مثل الموسيقى التي يغني معها توني :

"إنه أمر ليس في متناول اليد .

في آخر الشارع على شاطئ . أو تحت شجرة

أشعر بأن معجزة ستحصل .

حلماً سيتحقق أمر سيحصل معي هل يعقل ذلك

أجل هذا ممكن

يصعد درجتي السلم الهابط ليصبح أمام حاجز سلم آخر صاعد . وتصعد الكاميرا معه  
وتقف وعينها عليه عندما يقف . كما تهبط عند هبوطه الدرج لتجسد لنا أفق توقعاته  
عبر حركته وتعبيراته حتى لنكاد تكشف لنا عن خلجات نفسه :

"سيحصل أمر ما . أمر جيد . إن تمكنت من الانتظار .

سيحصل أمر ما . أجهل ما هو .

ولكنه سيكون أمراً رائعاً .

بصوت خفيف بصدمة سيرن الهاتف سيقرق الباب سأفتح  
الزلاج

سيحصل أمر ما .

أجهل متى .

ولكن سيحصل ذلك قريباً .

سألتقط القمر بقبضة واحدة عند الناصية - .

يدور حول نفسه دورة كاملة ويمناه لأعلى بينما تكتفي الكاميرا برصد دورانه المنتشي  
”أو في آخر النهر . هيا تعالي إليّ “

يرفع قبضتيه أمام صدره فور مواجهته للكاميرا بعد إتمام دورته حول نفسه  
”هل سيحصل ذلك ؟

أجل . ربما إن لم أتحرك سيمصل  
هيا تعال . تعال إليّ  
لا تكن خجولاً .

تعرف إليّ . اجلس “

يستدير ليعطي الكاميرا ظهره ناظراً إلى أعلى ومحلّقاً ببصره في فضاء الخلفية :  
أشعر بشيء في الجو

يرفع ذراعيه إلى أعلى نحو الفضاء موجهاً نظره لأعلى حيث النوافذ في  
البنائيات وحيث السماء ، مما يؤكد رغبته في الحصول على الاستقرار مع رفيقة جميلة  
يتمنى أن تأتي وتحقق فتبعده عن ذلك العالم المتعصب المتهور أو تُبعد ذلك العالم عنه .  
لذلك جعله المخرج هنا يعطي الكاميرا ظهره وينظر إلى أعلى نحو الفضاء متطلّماً إلى  
نوافذ البيوت في الخلفية . وهو حين يرفع ذراعيه لأعلى في اتجاه الفضاء كمن يطلب  
تحقيق الحلم البعيد المنال . والصورة هنا تُفسر المسكوت عنه وبذلك يدفع المشاهد إلى  
تأمل ما وراء المظهر الخارجي للصورة :  
” سيحصل أمر عظيم “

غير أنه في دورانه ويداه مرفوعتين إلى أعلى ليواجه الكاميرا في نهاية دورانه ، يُسقط  
ذراعيه لأسفل في انحناءة حادة للأمام استشفافاً لتحقيق أفق توقعاته . وتأكيداً على أنه  
سيحصل أخيراً على ما يأمل الحصول عليه ، وهو الحب المتبادل بينه وإحدى الفتيات .  
” من يدري . إنه أمر ليس في متناول اليد .  
في آخر الشارع على الشاطئ ربما الليلة .  
ربما الليلة “ .

من البداية أن تتنقل الكاميرا سريعاً بعد أن عبّرت مع أحد أطراف الصراع  
الرومانتيكي عن شوقها لمشاهدة ما سيحدث — عبر جماليات المونتاج— إلى الطرف  
الآخر المتخوق بحثاً عن شريك ملائم ، لذا انتقلت إلى غرفة ماريا . وبذلك يكون

المونتاج قد ربط الشهادين برباط موضوعي ؛ وربط الشاب والفتاة برباط الحب . ويكون قد خلق أفق توقعات جديدة لدى المتلقي عما سينشأ بين (توني وماريا) في المشهد التالي ، الذي صورته الكاميرا عبر حوار جدلي بينهما وأنيتا - حبيبة برناردو - التي تضع اللمسات الجمالية الأخيرة على فستان ماريا الجديد . الذي سترتيده في حفل الليلة الراقص ؛ آملّة أن تلتقي بفتى أحلامها ، حيث لا ترى حلمها في (تشينو) - الذي اختاره أخوها ليصبح خطيباً لها - . ولا شك أن ربط المونتاج بين اللقطة الأخيرة لتوني في المشهد السابق باستعداد ماريا لتسلم فستان جديد تذهب به إلى الحفل الراقص . فيه تلميح لما يراودها في لقاء شاب يستأهل حبها :

ماريا : أنيتا . جات ثوباً للرقص وليس للصلاة

أنيتا : اسمعي .. مع أولئك الشبان . تبدأين بالرقص وينتهي بك الأمر بالصلاة

(تورية تُعظّم البعد الجمالي في العبارة)

ماريا : (تستميلها) عزيزتي . إنش واحد . قليلاً فقط

أنيتا : جعلني برناردو أعده

ماريا : برناردو (تستدير معترضة بيديها لتعطيلها ظهرها)

أنا موجودة هنا منذ شهر ، ولم أشعر بأية حماسة

أنيتا : أخطئ في هذا المكان طوال النهار ، وأقبع في المنزل طوال الليل

ماريا : لم أحضرنى أخي إلى هنا ؟

أنيتا : لتتزوجي تشينو

ماريا : تشينو ؟ حين أنظر إلى تشينو لا يحصل شيء

أنيتا : وماذا تتوقعين أن يحصل ؟

ماريا : لا أعرف . شيء ما . (تصمت ثم تتوجه بالسؤال إلى أنيتا)

ماذا يحصل حين تنظرين إلى برناردو؟

أنيتا : يحصل ذلك حين لا أنظر (تورية تُعظّم البعد الجمالي في العبارة)

ماريا : (تعقد ذراعها خلف ظهرها وتسير أمام أنيتا وبينهما آلة الخياطة - في محاولة

تفكير -)

أظن أنني سأخبر والدي عنك "وبرناردو" على شرفة صالة السينما .

(تنفض فجأة لتضع يديها على طاولة آلة الخياطة لتقف أنيتا كما لو لدغت من أفعى لتواجهها)

أنيتا : سأمزق الثوب (وهي ترفعه أمامها في محاولة تهديد زائفة تصنع حالة توتر)

ماريا : لا (تراجع) (تسقط يدا أنيتا بالثوب في موقف تشخيص هجومي/دفاعي)

ولكن يمكنك تخفيض الياقة (وهي تناولها المقص)

أنيتا : العام المقبل (وهي تلتقط المقص منها وتضعه على طاولة الآلة)

ماريا : سأكره ذلك الثوب (تعبير عن حالة التمرد)

أنيتا : ألا تريدينه إذا ؟

(تستدير ماريا في طريق انصرافها نحو أنيتا الجالسة في مكانها)

ولا ترافقينا إلى الحفلة الليلية (تشخيص للعبة " القط والفأر " المراوغة)

ماريا : لا أرافتكم (تمود أنيتا لتأخذ الثوب تتأمله) ألا يمكننا صبغه باللون الأحمر ؟

أنيتا : لا . لا يمكننا ذلك (تتجه ماريا نحو الثوب وتتفحصه)

ماريا : اللون الأبيض هو للأطفال (تساعدنا أنيتا على ضبطه )

سأكون الوحيدة هناك باللون الأبيض

(تلتقط الكاميرا صورتها وخلفها أنيتا منهمكة في ضبط الحزام الأحمر)

ماريا : رائع . إنه ثوب جميل . أحبك (تستدير نحو أنيتا لتحضنها بقوة في لقطة قريبة) "

**جماليات تجسيد حلم اليقظة في المسرح :**

جسد الإخراج مشهد حلم اليقظة مرتين : حالة تخيل (أحمد) لحبيبة المستقبل .

والأخرى حالة تخيل (ليلي) لحبيب المستقبل :

"ليلي : اللي بحبه مالوش شبه "

انطبعت صورة أحمد في ذهنها ؛ لذا يظهر بجسده من خلف الزجاج خارج المشغل ،

كما ظهرت صورة ليلي لأحمد خارج زجاج الكافيتيريا .

تتبدى الجمالية في تجسيد ما يدور داخل الشخصية وما تحلم به ، باستخدام

(المؤثرات من : بؤر ضوئية Spots ، والدخان Smoke system ، موسيقى حالة) في

تزامن جميل بين الواقع والحلم .

كما تتبدى الجمالية في توظيف المخرج لتقنية التماثل بين مشهد تجسيد حلم يقظة (أحمد) بـ(ليلى) وتجسيد حلم يقظة (ليلى) بـ(أحمد) . وهو تماثل يتراوح ما بين الاكتمال والاكتمال الفني ، لاختلاف الشخصية واختلاف المكان مع وحدة الأسلوب والتقنيات الدرامية : (المنظر - الإضاءة - تعبير الممثل) . كما تتبدى الجمالية في تقنية التماثل المكاني للموقفين ، حيث يشخص أحمد حلم يقظته بفتاة أحلامه - التي مازالت في علم الغيب - في مكان عمله (كافيتيريا إحسان) ، وتشخص ليلى حلم يقظتها بفتى أحلامها - الذي مازال في علم الغيب - في مكان عملها (مشغل الخياطة) . هذا إلى جانب جمالية إطارية تحيل كلا الموقفين إلى حالة من حالات البراءة وصفاء النفس .

والموقف لكل منهما أشبه بلعبة الرفيق الخيالي في حياة الطفولة . أو لعبة القرين التي عرفها الممثل والناقد والشاعر الميريالي الفرنسي أنتونين أرتو Antonin Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨م) في كتابه (المرح وقرينه Theater and his Double) . وحتى يحقق المخرج فكرة التخيّل الوهمي لصورة الحبيب في المشهدين ؛ جسّد الصورة من وراء الزجاج معادلاً لما في (ذهن ليلى) ، لصورة الشخصية التي تتمنى الارتباط بها بالحجم الطبيعي .

مع أن ليلى تعطي ظهرها للصورة المتخيلة لحبيب مرتقب من وحي خيالها إلا أنها تطالبه بعدم الذهاب . ولاشك أن ذلك توكيد لعدم وجوده حقيقة . وبهذه المراوغة في توظيف تقنية مباشرة وبسيطة لظهور صورة متخيلة وتلاشيها باستخدام عناصر مسرحية تخلق جماليات الصورة ، بما يحقق المتعة في وجدان المتفرج إذ يتأمل قوة الإيحاء التي حققها المنظر بدون التعقيدات الآلية وبدون اللجوء إلى وسائط غير مسرحية - سينمائية مثلاً - .

- جماليات التقليد والمعارف الكوميديت :

إن تصديق ليلى لنفسها فيما توهمته هو تخليق لصورة عجائبية ساحرة Charming ، وفي إخراج نرجس لها من حالة الانفصال عن محيطها الاجتماعي إبطال لحالة الإيهام التي عاشتها في لقائها بحبيب خيالي :

نرجس : بتكلمي نفسك يا ليلى ؟



ليلي : إخص عليك يا نرجس .. خرجتيني عن الحلم (تخرج ليلي)  
نرجس : (تقلدها) اخضر عليك يا نرجس .. خرجتيني عن الحلم (لنفسها) لا دا  
البت ضربت

خالص (تقلد ليلي) أرجوك . خليك شويه . إيه ؟ راجع تاني ؟ وهو كذلك .  
في مفارقة كوميدية تتولد الإثارة وعنصر المفاجأة حيث يدخل سعيد وحسن متسللين من  
خلف (نرجس) دون أن تشعر بهما :

"نرجس : (تكرر الكلمات الأخيرة ليلي في حالة توهمها) حستناك بكرة في نفس  
الميعاد

وفي نفس المكان .. باي .. باي . بقولك إيه؟ .. تحب أطبخ لك إيه بكرة ؟!  
طاجن بامية بالوزة. ولأ ملوخية بالأرانب؟ ولأ أقولك. تحب تديها عكاوي  
بفتة كوارع

سعيد : (يهجم عليها من الخلف ويلوي ذراعها خلف ظهرها)  
هذا موقف يجسد المفارقة ، حيث يتأسس رد الفعل على التباس الموقف الذي يؤدي إلى  
تحول فجائي في موقف الشخصية :

سعيد : هو مين يابت اللي حيديها عكاوي وفتة كوارع ؟

نرجس : هو مين دا إيه ؟ اخص عليك يا سعيد خضتني !!

سعيد : مين يا بت .. انطقي

نرجس : سيبيني يا أخي .. كنت بمثل .. بقلد الفيلم اللي جه في التلفزيون

امبارح "

### جماليات مشهد التعارف في أربع معالجات

يطلق كيوييد سهام العشق مرة بين روميو وجولييت في نص شكسبير ، ومرة  
ثانية بين توني وماريا في فيلم روبرت وايز (West Side Story) ، ثم يطلقه في مشهد  
الشرفة بين ممثلة جولييت وممثل روميو في فيلم (Shakespeare in love) ، ثم يطلقه  
ليصيب بسهم واحد قلبي (أحمد ويلي) في مسرحية جلال الشراوي (قصة الحي  
الغربي) ... ففي حفل راقص بين عائلتين عريقتين متناحرتين في النص الشكسبيري .  
وفي فيلم (Shakespeare in love) ، وبين جماعتين من شباب متناقض الهوية على  
المستوى الطبقي والثقافي في عرض قصة الحي الغربي . ثم على المستوى العرقي في فيلم

روبرت وايز (West Side Story) أيضاً .. وفقاً للمغايرة الثقافية بين مجتمع فيرونا Verona- حيث تدور أحداث مسرحية روميو وجولييت - عن المجتمع الأمريكي المعاصر، وكلاهما مختلف عن مجتمع الزمالك ومجتمع بولاق في عرض جلال الشرقاوي المسرحي . فالقيم مختلفة ، ومن ثم كان التعبير مختلفاً بين المعالجات الأربع.

- لذة اللقاء في القفل الراقص بين روميو وجولييت :

" روميو : آه إن الشمل ليتعلم منها كيف يضيء ويتلألأ

وكانها قد تعلقت بخد الليل ،

جوهرة نفيسة في أنن حبشي ،

جمال أروع من المتعة وأنفس من أن تحمله الأرض

إنها بين هؤلاء الحسان كحمامة بيضاء

تسير في سرب من الغربان

لأعرفن مكانها إذا انتهت هذه الرقصة ،

ولأباركن يدي بلمس يدها .

هل أحب قلبي قبل الآن ؟ انكري عليه هذا يا عين

فإني لم أر الجمال الحق إلا الليلة " ١

تنوعت صور العشق في هذا المونولوج ، ومبعث الجمال فيه أن شكسبير لا يجعل روميو يصف جولييت ، ولكنه يجعل صورة جولييت تصف نفسها من داخل روميو ، وقد سكنته . فالشمل يتعلم منها الإضاءة الثلاثية والليل يزين خده بها ، لأنها جوهرة في أنن حبشي ، وحمامة في سرب غريان . وهو ينكر وجوده قبل أن تراها عيناه ؛ فهو قد ولد لحظة رؤيته لجمالها . هكذا تحقق صور شكسبير التخيلية لذة النص لأنه لا يصف جولييت ولكنه يجعل صفاتها هي تتجسد أمامنا عبر أحاسيس روميو .

١) شكسبير ، روميو وجولييت ، ت: مؤنس طه حميد ، مسرحيات شكسبير ، جامعة الدول العربية - الإدارة الثقافية - ط ١ دار المعارف بصرى .

٢- الأول : النظر الخامس : النظر الشعري (٤٤-٥٢) ، ص ٥٩ .

## – لذة اللقاء في الحفل الراقص في فيلم Shakespeare in love :

ليس هناك مونولوج في مشهد الحفل الراقص بين (شكسبير وفيولا) في فيلم (شكسبير عاشقاً) وإنما دياالوج نثري قصير ومختزل في مغامرة للنص الشكسبييري .

فتتحقق اللذة في المشهد في تحايل شكسبير للدخول إلى الحفل الراقص عن طريق الانضمام إلى الفرقة الموسيقية التي ستعزف . ومن ثم يتمكن من التسلل بين الراقصين ويراقص فيولا التي تجد نفسها أمامه وجهاً لوجه بالصدفة ، تبعاً لدائرية الحركة الراقصة عبر تبادل المواقع :

“ فيولا : سيد شكسبير ؟! ”

“ فيولا : سيدي الطيب .. سمعت أنك شاعر ؟

( يحلق فيها شكسبير مذهولاً بجمالها دون أن ينطق بكلمة واحدة)

لكنك شاعر بلا كلمات ”

يتطابق هذا الموقف مع موقف تيبالت عندما اكتشف تسرب روميو متقنماً إلى الحفل الراقص في قصر كابيولت :

“ تيبالت : إن هذا الصوت لينين بأن صاحبه من أسرة مونتاجيو

( لخدم ) سيغي أيها الغلام . كيف يجرؤ العبد

على أن يأتي هنا متخذاً قناعاً قديماً

ليسخر ويهزأ بعميدنا الجليل

أقسم بدم أسرتي وشرفها

أنني لن أعد قتله إنمأ ”<sup>١</sup>

يتسلل لورد ويمسكس – الذي يسعى إلى خطبة فيولا – بنفس الطريقة ويأتي من وراء شكسبير – بعد أن تنصّت عليهما – ويسحبه في طريق إخراجه خارج قاعة الرقص . وكأنه يُظهر القصر من وباء تسرب إليه :

ويمسكس : شاعر ؟ ( في لقطة أمورس Amorce من خلف كتف شكسبير)

شكسبير : كنت شاعراً حتى الآن . ( قطع على وجه شكسبير سريعاً ما تتحول

الكاميرا إلى لقطة بانورامية على حركة الرقص البطيء )

١ المصدر نفسه ، قد الأول ، ج. الخامس ، السطر الشعري ( ٥٩-٥٨ ) ، ص ٥٩ .

لكني شاهدت جمالاً يضع قصائدي مع حديث الغربان في البرج

(قطع على وجه لورد ويسكس بلقطة أمورس Amorce من خلف ظهر شكسبير)

شكسبير : بماذا أسأت أيها اللورد ؟ (متفاجئاً)

(قطع على وجه شكسبير من خلف ظهر ويسكس )

ويسكس : باشتهاء ما أمتلكه (لقطة أمورس على اللورد ويسكس

يضع ويسكس خنجرًا صغيراً على رقبة شكسبير )

لا يمكنني إسالة الدماء في منزلها ، لكنني سأقطع رقبتك قريباً

هل لك اسم ؟ (لقطة أمورس على وجه شكسبير الذي يبدو مرتعباً)

شكسبير : . كريستوفر مارلو في خدمتك يا سيدي

(يدفعه لورد ويسكس إلى الخلف في اتجاه باب الخروج والكاميرا تتابعه ) "

إن لذة اللقاء لا تتحقق بلقاء الصدفة بين شابين يجد كل منهما نفسه في الآخر

فحسب ، وإنما في حياة لحظة يكون فيها كل منهما على حافة الخطر .

كما تتحقق لذة المشاهد في إدراكه لتدليس شكسبير على اللورد ويسكس من ناحية ،

حيث انتحل شخصية منافسه كريستوفر مارلو ، كما تتحقق اللذة في حيلة شكسبير

لدخول القصر مندساً بين أعضاء الفرقة الموسيقية التي جاءت لإحياء الحفل الراقص .

لعبت الصدفة الدور الرئيسي في تحقيق الأثر الميلودرامي والجمالي للقاء العشاق ،

حيث تصادف معرفته بأحد أعضاء الفرقة الموسيقية مما ساعده على دخول القصر .

**مشهد التعارف وجماليات المراوغة في فيلم (West Side Story) :**

مع ثبات الكاميرا على ماريا في لقطة قريبة منفردة - وهي اللقطة الأخيرة في المشغل -

تتأكد قوة عزمها - خاصة - وأن أنيتا تناصرها .. لذا تستطرد بثقة على أن الليلة

بمناوبة حفل استقبال الحياة الأمريكية لهجرة جديدة :

"ماريا : لأن الليلة ستكون البداية الحقيقية لحياتي كشابة في أمريكا "

على أن تربعها في الكادر منفردة ، تأكيد من الكاميرا على حق ماريا فيما

تطلب ومشاركة منها في الاحتفاء بها نجمة حفل الليلة . ليس هذا فحسب بل هي

تستعرض لنا في لقطة ملتحمة مع اللقطة الاحتفائية السابقة ؛ إعجابها بماريا ،

وقدرتها على الدوران في مدار الحياة الأمريكية والتفاعل معها ، عندما تدور ماريا

العديد من الدورات الحلزونية التي تتسارع إيقاعاتها رقصاً. وهي تدور حول نفسها في اتجاه خلفية المنظر حتى تتلاشى ملامحها ببطء في لقطة Dissolve مع كل دورة حتى تصبح وكأنها كتلة ضوئية هلامية الألوان والملاح ؛ ليستحيل دوران ذلك التكوين الهلامي المتوهج إلى ثلاثة أطر ضوئية مشتتة بالضوء الأحمر الباهر ؛ كما لو كانت عرائس قفازية تدور كل منها دورات سريعة حول نفسها ، وسريعاً ما تتقاط لتكتسب العالم الخارجية العامة لخيالات ضوئية تدور حول نفسها راقصة . ويمتلئ الكادر بخيالات ضوئية راقصة يزدحم بها فضاء الصورة التي لا تحمل سوى اللون الأحمر مع خلفية سوداء ثابتة.

هكذا ينقلنا خيال المخرج وفكره عبر تقنيات التصوير البارع والإيقاع الحركي والموسيقى السريع ، دون توظيف تقنية (القطع cut) وذلك باستخدام تقنية سينمائية أخرى - وهي تقنية المزج Dissolve - حيث تمتزج الصورة الحاضرة على شاشة العرض بصورة أخرى ، وفق تقنية تخلص درامي وجمالي شديد النعومة ، في الانتقال من حال إلى حال ، أو من موقف إلى موقف تال دون أدنى نشوز أو ملاحظة سلبية على عملية الانتقال . كما أنها تقنية معلومة في بناء وحدة القصيدة وفي بناء وحدة المشهد المسرحي في النص وفي العرض . وهي هنا كذلك في الفيلم السينمائي فالتخلص الدرامي يمنح للصورة جمالياتها عندما يكون المخرج بارعاً . وهو هنا بارع في فكره الإيقاعي والجمالي حيث استحالت ماريما من كائن بشري يعبر عن فرحته بمشاعر بشرية أنثوية وفق قانون الطبيعة البشرية إلى نموذج آلي (لعروسة) تدور كآلة تأخذ حركتها من خارجها (تحريكها) ، لتتضم إليها عرائس نورانية أخرى سريعاً ما تتخذ ملامح البشر الخارجية ، ثم تعود إليها حركتها البشرية الراقصة تبعاً للقانون الطبيعي للبشر وليس للآلات.

كذلك نلاحظ أن غالبية اللقطات (موضوعية) وإن كانت زوايا الكاميرا منخفضة حتى تظهر سيقان الراقصين والراقصات . ومعلوم أن اللقطة الموضوعية العامة أقرب إلى الفيلم الكوميدي وإلى الدراما الاحتفالية والاستعراضية .

إن هذا الخيال المبدع الذي تمكن من تغيير صورة الإنسان ، إلى مجرد شكل هلامي منفرد في دورانه حول نفسه ، أو دوران الكون به من فرحته ، بفكرة

الاحتفال بوجوده في أمريكا سريعاً ما تنضم إليه في دورانه - وهو يطير فرحاً - أشكال هلامية جديدة متزايدة . هذا الخيال المبدع في هذه اللقطات الساحرة ، التي استطاع بها المخرج أن يحيل البشر إلى عرائس ، ويعيد بعثها في هيئة بشرية في قاعة الرقص ؛ يحمل من بلاغة الفكر الإبداعي الكثير الذي يتوج فن الإخراج السينمائي . ذلك أن المخرج يراوغ المتفرج الذي يتوقع بعد هذه التحولات في الصورة أن تكون ماريا وبرناردو وأنيثا منمكنين في الرقص ، وسط ذلك الحشد الكبير الذي تعج برقصهم القاعة ما بين فتيات وشباب في مصاحبة الموسيقى السريعة الخفيفة . فقد باغت المخرج أفق توقعات المشاهد وجعل الكاميرا تستقبل ماريا وبرناردو استقبالاً خاصاً وهي تركز عدستها عليهما في لقطة بعيدة ومحلفة فوق رؤوس الراقصين بعد دخولهم من باب قاعة الاحتفال ، وسريعاً ما تتحول إلى لقطة قريبة خاصة في مقدمته ماريا وشقيقها وأنيثا خلفها بقليل . وفي الخلف من برناردو يظهر تشينو مع ترحيب من أعضاء Sharks . ويتحرك برناردو نحو الحلبة ثم يعود نحو أخته التي تقف بجوار تشينو في لقطة موضوعية :

”برناردو: ماريا ! ماريا

في لقطة عامة من أعلى يضع برناردو ذراعه حول كتف أخته ومن خلفه أفراد عصابته . وقد جاءت اللقطة من (رافعة Crane) لتفرق بين المجموعة الراقصة والمجموعة التي تدخل الكادر الآن . وهناك دلالة أخرى يمكن الإفصاح عنها ، حيث صُوِّرت اللقطة الموضوعية العامة من أعلى فور دخول برناردو وفريق شاركس كما لو كان المخرج هنا يدلي برأيه حول هذا الحدث وليعطي له أهمية ما .

”برناردو: مرحباً كونسويلو

ماريا هؤلاء بعض أصدقائي الذين لم تتعرفي عليهم

ولكن المخرج يراوغ عندما يهمل نظرة اهتمام ماريا نحو من سيقدمهم أخوها برناردو إليها حيث وجهت الكاميرا نظرها نحو بداية جديدة تربط خيط الصراع الفرعي بخيط الصراع الرئيسي عندما يشير برناردو إلى الاتجاه الآخر ؛ فإذا بالكاميرا تنتقل بلقطة موجهة نحو ريف زعيم Jets وهو يراقص إحدى الفتيات . وبذلك يباغت المشاهد الذي ضبط توقعه متوحداً مع أفق توقع ماريا . مما يخلق نوعاً من الإثارة الجمالية .

لأنه لم ير ما توقع أن تنظر إليه الشخصية ؛ غير أنه يراوغ في لقطة تالية خاطفة تسقط على رؤوس الجميع وبناردو يقدم أصدقاءه لأخته .

تتغير اللقطة لتصبح ذاتية موضوعية بعيدة وجانبية ومن أعلى الرؤوس في كادر واحد . لأن الكاميرا تتحرك أيضاً مع حركة تقديمها لآخرين وأخريات ؛ فالكاميرا هي أيضاً تتعرف مع ماريا على أصدقاء أخيها وصديقاته ، ومن ثم نُعرفنا نحن المتفرجين بهم (تريزيتا - روزاليا - لاکو) .

تنقض الكاميرا في لقطة جانبية ذاتية موضوعية - في آن - ومن على رافعة Crane أيضاً - مع نظرة انقضاؤ (بيبي) في استدارته الحادة نحو بناردو وكأن مصيبة وقعت :  
" بيبي : انظر يا نارودو "

بهدهو يستدير بيبي وتستدير معه الكاميرا في لقطة مواجهة (لقطة خط العين) تركز على ريف وعصابت - أي على الذي تراء عين بيبي وبناردو - ما تلبث أن تتراجع تدريجياً وفي نسومة مع التحرك البطيء ، الناعم من ريف وخلفه عصيته ومن نفس المسافة تقريباً ومن زاوية عكسية منظر لزاوية اللقطة الذاتية السابقة - الساقطة من أعلى - تنتقل الكاميرا ما بين حركة بناردو وعصيته وريف وعصيته في اتجاه بعضهم بعضاً . وعند اللقطة التالية الجانبية وهي (لقطة خط العين) المتوسطة التي تواجه كل عصاة منهما الأخرى وجهاً لوجه يقتحم منتصف الكادر منظم الحفل في خلفية الصورة ومعه الكاميرا لتشكّل حائلاً دون اشتباك المجموعتين :

"منظم الحفل : حسنأ أيها الشبان والشابات . حسنأ "

ومن ثم يفلح المنظم في وقف الاشتباك وشيك الوقوع لتتراجع الكاميرا إلى الخلف في لقطة موضوعية عامة شاهدة على الموقف الذي توسط المنظم فيه أمامية الصورة ، ثم ما يلبث أن يتشابك بيده مع فتاة ويتقاضيان عن الكاميرا التي ابتعدت إلى الخلف لترى كلا التكتلين المتواجهين وجهاً لوجه :

"منظم الحفل : انتباه "

وكان الكاميرا قد اعتبرت تنبيه المنظم موجهاً إليها لذلك غيرت زاوية نظرتها لتتحول عن قرب إلى النظرة الذاتية التي ينظر بها بناردو إلى غريمه ريف الذي أصبح خارج الكادر . وبذلك تكون نظرتها منحازة إلى جانب بناردو :

"منظم الحفل : شكراً . لدينا حشد كبير هنا الليلة "

تتسع الكاميرا لتتنظر إلى تكتل Sharks وفي مقدمته برناردو الذي تعلق بذراعه حبيبته أُنيتا وإلى جوارها ماريّا . لكن نظرة الكاميرا هنا تعكس نظرة Sharks إلى عصابة Jets خارج الكادر . ولأن لكل نظرة نظرة معاكسة بمثابة رد فعل عليها ، ولأن النظرات المتعارضة متلاحقة ولاهثة . فإنها تتخذ شكل الديالوج أو الحوار الجماعي . بين مجموعتي كورس عصري . استبدل لغة الكلام بالنظرات النارية . والكاميرا تسجل حوارية النظرات المتعارضة تلك . ولكنها تتراجع إلى الوراء قليلاً عندما يظهر في خلفية الصورة الشرطي كروبيكي - كما لو كانت قد خافت قليلاً - ويتصدرها منظم الحفل . بينما تتدارك Sharks الأمر عند مشاهدتهم للشرطي فيلغتون بكلمات موحدة يرد عليها منظم الحفل مؤيداً ورافعاً يده بوريقة بيضاء :

"منظم الحفل: أعرف أنكم أتيتم للتعرف إلى أصدقاء جدد وللتقرب من أصدقاء قدامى " عندئذ تتخذ الكاميرا زاوية جانبية في مواجهة عصابة Jets لتؤكد على أن المنظم كان يشير إلى Jets كأصدقاء قدامى لـ Sharks في محاولة للتلطيف . والكاميرا هنا تتحدث بلسان المنظم وهي بذلك توحى للشرطي بأن Sharks و Jets أصدقاء . وهي بذلك لقطة مضللة للشرطي . ودلالة ذلك الترجيح في النقلة السريعة من الزاوية العكسية ، حيث تأخذ لقطة قريبة (لقطة خط العين) لجماعة Sharks في تكوينها السابق مع لقطة قريبة جداً close-up لوجه برناردو وهو يومئ إيماءة خاطفة لحبيبته (أُنيتا) المتعلقة بذراعه ما تلبث بعدها أن تستحيل إلى لقطة مكبرة على المنظم في أمامية الصورة .. ويكاد يكون منفرداً :

"منظم الحفل: لذا الليلة سنقوم بأمر مميز "

مع تغير زاويتها ومسافتها مع تغيير المنظم لاتجاه خطابه ، تتراجع الكاميرا لتأخذ لقطة عامة للتجمعين المنقسمين . كل في ناحية . بينهما الشرطي كروبيكي في خلفية الصورة . والمنظم في أماميتها . والجميع يتقافز :

المنظم : حسناً . حسناً . أريدكم أن تكونوا داثرتين

الشبان في الخارج والشابات في الداخل

عضو من Jets : وأين ستكون بدورك ؟

تتحول اللقطة إلى لقطة ذاتية في أمامية الصورة لا تظهر فيها سوى فتاة وفتي من Sharks في الخلفية الحمراء اللون :



## المنظم : (ضاحكاً) حسناً

تتحول اللقطة إلى لقطة ذاتية مكبرة *close-up* مرة أخرى لتكشف بوضوح عن تعبيرات وجه المنظم مع رد فعله الذي تعبر به يده :

**المنظم :** حين تتوقف الموسيقى يرقص كل شاب مع الفتاة التي تكون أمامه يتبع المخرج هنا أسلوب المخرج الفرنسي (جان لوك جودار *Jean-Luc Godard*) الذي يقول: " يجب أن تكون اللقطات التراجيدية مكبرة ، وأن تكون اللقطات الكوميديّة لقطات بعيدة"<sup>١</sup>

على الرغم من أن جودار نفسه " قد قلب هذه القاعدة رأساً على عقب في أفلامه " يعكس المخرج روبرت وايز هنا قاعدة جودار فيخلط اللقطة المتوسطة باللقطة البعيدة في مشهد كوميدي استعراضي ، ويفعل ما فعله تشارلي تشابلن *Charles Chaplin* ( ١٨٨٩-١٩٧٧م) في فيلم (أضواء المدينة *City Lights*) "عندما صور معظم مشاهد هذا الفيلم الكوميدي في نطاق لقطات متوسطة أو طويلة المدى " "

### - اللقطة المختلطة وجماليتها التخريبية *Alienation* :

الأصل في الإبداع الأنبيائي والفني أن يخلق كل عمل أساليبه ، حتى يصبح متفرداً وكثيراً ما يخطر المبدع لتحقيق ذلك إلى الخروج عن المألوف والثابت . ولأن هناك تشابهاً من نوع ما بين فيلم (قصة الحي الغربي) وفيلم (أضواء المدينة) من حيث كونهما استعراضيين كوميديين يقومان على ألعاب الأكروبات والرقص والموسيقى ؛ هذا إلى جانب أسلوب خلط اللقطات المكبرة باللقطات البعيدة ، لذا فقد أدى ذلك إلى تجسيد أحاسيس مخرج الفيلم وأحاسيس المشاهدين بالبهجة والألم .. أحاسيسهم المختلطة واعتقادهم في صدق لما يعرض على الشاشة ، وإدراكهم أن " مزج اللقطات الموضوعية والذاتية يخلق أسلوباً مباشراً أو ساخراً " "

إن انتقال الكاميرا الفجائي من التركيز على وجهاً نظر شخصية وراء الأخرى عن طريق خلط لقطة (خط العين) بلقطة الاهتمام الخارجي لتحقيق (أفق

١ ( مقتبس من روي هس ، نورمان سلفرشتين "فن التصوير السينمائي - أسلوب ووجهة نظر " ترجمة : حسن حميد شكري . مجلة (القاهرة) ع الثاني والأربعون . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الثالث، ١٩ نوفمبر ١٩٨٨م ، ص ٣٦.

٢ ( روي هس ، نورمان سلفرشتين . نفسه . ص ٣٦.

٣ ( نفسه.

٤ ( نفسه ، ص ٢٧

التوقعات) : قد يحدث لبلة لدى المتفرجين ، حيث تختلط وجهات نظر الجميع لديهم . خاصة وأن انتقال الكاميرا من لقطة ذاتية إلى لقطة موضوعية ، أو إلى لقطة ذاتية موضوعية يخلق في رأيي حالة من تغريب انفعال المتفرج ، إذ يفصله عن حالة شرع في معايشتها ، ليدخله في حالة ليست لصيقة بانفعال الشخصية (المثلة) أمامه ؛ ومن ثم يقل انفعاله بالموقف . ولأن الكاميرا الذاتية تجبر المتفرج على الإحساس بصدمة أو بمتعة التجربة الذاتية للشخصية ؛ كذلك تتحقق المعاشة بين الشخصية والممثل وبين الممثل والمتفرج . بينما تدعو اللقطة الموضوعية المتفرج إلى التأمل والتفسير .

لقد منح المخرج للكاميرا في حفل الرقص الشبابي هذا حرية الحركة والطريقة التي يجب أن يكون عليها تكوين الراقصين : وحرية الرؤية من الزاوية التي تجد أنها مناسبة والطريقة التي يجب أن تكون عليها كل شخصية رئيسية . وحتى يتيح المخرج لنفسه استعمال وجهة نظر الشخصية في كلامها وإيماءاتها وحركاتها وتحريكها وسكونها وصمتها . فإنه يتيح للكاميرا أن تمشي بعربة متحركة (شاريوه) ؛ وترفع أو تخفض رأسها أو تمسح المشهد كله بلقطة استعراضية أو بانورامية ، أو تصعد وتهبط بآلة رافعة (crane) أو تزيد سرعتها بلقطات سريعة خاطفة أو تبتعد فتبتهت الصورة أو تقترب ببطئها فتحقق اللقطة الذاتية.

تعزف الموسيقى لحناً أقرب إلى المارش العسكري فتتشكل الفتيات في دائرة داخلية ويشكل الفتيان دائرة خارجية تحيط بها . تتحرك كل دائرة في عكس اتجاه الأخرى . يقف منسق الحفل في محور الدائرة الداخلية منتشياً . بعد دورتين يصدر صوت صفارة المنسق فتتوقف الموسيقى ويتوقف الراقصون والراقصات كل في مكانه لبرهة ما يلبث بعدها أن يقفز برناردو ماداً يده إلى أنيتا مع إيقاعات سريعة مرحة وكذلك يفعل (ريف) مع رفيقته . وبذلك يبدأ الحفل الراقص رسمياً ويتوالى رقص كل شاب مع الفتاة التي وجد نفسه إلى جوارها مع صيحة جماعية لمرة واحدة "Mambo مامبو". تتنوع التكوينات في اتجاه تبادل الحركة الراقصة مع تكرار حركة الهزولة وهكذا تنوع زوايا الكاميرا وتنوع لقطاتها ، مما يشكل كرنفلاً راقصاً متنوع الأزياء والألوان والحركات والتكوينات ، غير أن الخلفية الحمراء للكادر هي التي تجتذب عين المتفرج وتشف بحيوية الشباب وتغم عن فيض الطاقة الشبابية المكبوتة التي تغرغ شحنتها في هذه الحركات الراقصة السريعة الإيقاعات والحادة التعبيرات .

يقول ماسكلي : " يشكل لون من الألوان ثقلًا أكثر من غيره ، حيث الألوان الساخنة أكثر ثقلًا من الألوان الباردة. والألوان الفاتحة تعطي إحساساً بالوزن أكثر مما تعطيه الألوان القاتمة - ١

تتركز الحركة الراقصة الاستعراضية بين برناردو وأنيثا بمفردهما معاً وكليهما يرتدي ملابس بنفسجية : لتتحول المجموعتان إلى قوس كبير في خلفية الصورة ، يكتفي بالتصفيق المتتابع والموقع لهما وهما يستعرضان مهارتيهما في الرقص والدوران . ليخرجا بعدها من الكادر. ينزل (ريف) وصديقه ذات الفستان البرتقالي ليستعرضا معاً رقصة مزدوجة تقوم على الحركة المزلقة والحركة الدائرية والقافزة ، والتي تعمل كثيراً إلى الأكروباتية . تتحول الرقصة إلى رقصة رباعية يتبارى فيها (برناردو مع أنيثا) ضد (ريف مع فتاته).

### - مركز الثقل في اللقطة السينمائية :

كل تكوين ينطوي على مركز ثقل يجتذب العين - فيما هو مرئي - أو الأذن - فيما هو مسموع - . وهو في الصورة السينمائية كما في الصورة المسرحية أكثر وضوحاً وتوكيداً . وفي مشهد الاحتفالية الراقصة - بعد أن تستعرض الكاميرا تلك المهارات الجماعية والفردية والثنائية والرباعية - وهي تصور أمريكا المعاصرة من جهة نظر الشباب المراهق ، ممثلاً في برناردو وعصابة المهاجرين البورتوريكيين - من ناحية - ، وممثلاً في (ريف) وعصابة (Jets) من المهاجرين البولنديين - من ناحية ثانية - وكليهما في حالة تنافس وصراع ثقافي عرقي ، يتخذ من الملاعب والشوارع الاستعراض والرقصات وحلقات الرقص المنظمة ساحة له . تتحول الكاميرا فجأة إلى لقطة منسحبة ذات عين ضبابية ، لتبتهت الصورة في هذه اللقطة التي تتفاضى عن هؤلاء بعد أن فرغت من استعراض مهاراتهم الصراعية ببدائل سينمائية للألفاظ أو الحوارات الكلامية لتكشف لنا عن صورة (ماريا) من الخلفية البعيدة فتقدمها على مهل لتصبح في أمامية الصورة منفردة عبر تقنية المزج (Dissolve) بين صورة تلاشي الراقصين ونوبانهم في الأثير ونشوء صورة ماريا بفستانها الأبيض رمز النقاء والبراءة والطهر

(١) ماسكلي ، نفسه ، مرجع سابق.

إن هي الوحيدة من بين فتيات الحفل الراقص التي ترتدي فستاناً أبيض ذا حزام أحمر.

لأن " الجزء المنعزل يكتسب ثقلًا أكثر من الجسم الملتحق بغيره أو المضاف إلى كتلة أخرى "١ لذا تتدخل الكاميرا عن طريق المونتاج الموضوعي في التقريب بين (ماريا) و(توني) الذي تمسرب إلى الحفل ووقف بعيداً عن تفاعلات الرقص كما فعلت ماريا . فقد أراد المخرج أن يكشف لنا عن توافق كل منهما مع الآخر في اعتزال المجموعتين ، الانفراد مع النفس ، عدم المشاركة في الرقص الذي هو بمثابة المعادل الفني والتشكيلي للصراع الثقافي والعرقي . ومن مراوغات الكاميرا أنها تأخذ لقطة خلفية لتوني وهو ينظر عن بعد نحو شيء خارج الكادر . لتقلنا مباشرة في اتجاه ما كان ينظر إليه (توني) إنها (ماريا) التي تقف منفردة شاردة خارج الكادر وهي غارقة في محيط الخلفية الحمراء بفستانها الأبيض . لتقل لنا اللقطة مجريات الحدث وتشف مبكراً عن المناخ الصراعى الدموي الذي ستغرق فيه ذات الفستان الأبيض عندما تقع الواقعة ويُقتل (برناردو) علي يد (توني) حبيبها أو مشروع حبها.

هكذا ترينا الكاميرا في إيقاع بصري بطيء تصاحبه خلفية بعيدة للموسيقى المصاحبة لرقصات المجموعتين .. تُرينا (توني) و(ماريا) في الحركة الناعمة البطيئة التي هي أقرب إلى **Slow motion** متقلبة ، ما بين اللقطة البعيدة ، واللقطة المتوسطة ، واللقطة القريبة المكبرة . لتعابير وجه توني مرة ، ولتعابير وجه ماريا مرة ثانية مع التبادل . وتبدو المراوغة ، التي تضيف على اللقطات جمالية التوتر وبهجة اللقاء . نظرة تتنوع ما بين لقطة صريحة منفردة لكل منهما ، ولقطة من وراء حركة سريعة لراقصين يقاطعان نظراتهما كل نحو الآخر ، فيشوش عبورهما جيئة وذهاباً على عيون المشاهدين . إلى أن يتحقق التقارب عبر الاقتراب الحركي لتوني وماريا وجهاً لوجه . وفي الخلفية حركة الراقصين في لقطة بانورامية تؤكد وجهة نظر المخرج في أن الأولوية في التركيز البصري يجب أن تكون الآن للقاء الحب . أما المواجهة الصراعية للثقافة العرقية فلا أهمية لها الآن في الصورة فالحب أولى من الكراهية بالنظر والاهتمام. غير أن المخرج لا يترك اللون الأحمر أبداً ، فهاهو ينقلنا في تلك اللقطة إلى أرضية

حمرء داكنة، كما لو كان يرمز إلى أن (توني) و(ماريا) في طريق تفاعلهما مع الحب إنما يمشيان على أرضية غارقة في الدماء . وفي ذلك استشفاف مستقبلي أيضاً يشي بما ستكون عليه النهاية . وذلك من مواطن الجمال في عمل المخرج ، الفنان الحقيقي يستشف المستقبل من خلال صوره الإبداعية، مسرحياً كان أم سينمائياً . تشكلياً أم أدبياً أم موسيقياً.

### تحليل حركة الكاميرا وبلاغة التصوير :

من بلاغة التصوير أن ركزت الكاميرا بلقطة متوسطة لكلا المجرمين من النظرة الأولى عن بعد (توني) و(ماريا) عند وصولهما وجهاً لوجه كل أمام الآخر لا تفصلهما سوى عدد من السنتيمترات وهي في منتصف الكادر وتفر قليل في ثنائيات (ثنائية في خلفية يمين الصورة ، وأخرى في خلفية يسارها . وجزء من ثنائية ثالثة على هيئة قوس مفتوح في اتجاه الكاميرا) . توني بجاكيت برتقالي وماريا بفستانها الأبيض وكلاهما ينظر في اتجاه الآخر . ومن بلاغة الكاميرا مباركتها لذلك التعارف الغرامي ، بوصفها حلاً - من جهة نظر السيناريو والإخراج والونتاج - لإشكالية الصراع العرقي الدموي قبل أن يستحيل إلى نهاية دموية محتومة ، وبذلك قدمت البهجة قبل أن تقدم الألم .

ومن بلاغة التعبير في هذه اللقطة القريبة أيضاً أنها كانت لقطة بعيدة تحولت إلى لقطة قريبة (خط العين) ثم تحولت إلى لقطة منخفضة ؛ ولم يكتف المخرج بذلك لتوكيد التشويق بتلك التقنية ، ولكنه جعل كل منهما في وقفته المتفرسة كل في وجه الآخر يتأرجح في وقفته بجذعه إلى الخلف وإلى الأمام في حركة بطيئة غير مباشرة وكأنهما يرقصان طرباً في حركة ذاتية داخلية لمعطينا لقطة تعبيرية الأسلوب بكل المقاييس الفنية من ناحية ، وليكشف ربما عن التآرجح الذي بداخل كل من الفتى والفتاة ما بين الإقدام والتراجع . غير أن كيوبيد قد أحكم رباطه حول الشاب والفتاة لذلك بدأ كل منهما بالتعبير البطيء بأطرافه عن فرحة اللقاء الراقص في مواجهة رومانتيكية بينهما تنوع ما بين الدوران والتشابك والتباعد المتلاحم . وفي خلفية الصورة تتراقص الثنائيات أيضاً بنفس الرقصة وعلى موسيقى توقيعية على أوتار الكمان والبيانو . ومع تغير الإضاءة المنعكسة على أرضية القاعة إلى اللون البنفسجي تتحول الكاميرا إلى (توني وماريا) في لقطة أمورس Amorice ذاتية تركيز على تعبيرات وجه توني من فوق كتف ماريا.

توني: لست تخالينني شخصاً آخر

ماريا : أعرف أنك لست شخصاً آخر -

ينطوي الحوار هنا على دلالة معرفة كل منهما للآخر دون أن يلتقيا وهذا يعني عنده أنها تطابق صورتها التي تخيلها ورسمها في ذهنه للحبيبة التي تمنى الالتقاء بها ويعني أنه يطابق الصورة التي تخيلتها لمن تتمنى أن تقع في حبه .  
هنا تتعامل الكاميرا تعاملاً ذاتياً مع كلا المجرمين الصغيرين إذ تنتقل إلى كل منهما من وراء ظهر الآخر عند تعبيره داخلياً في لقطات تتسم بروح طبيعية إنسانية تحترم فيها كل وجهات النظر :

توني : شعرت .. عرفت أن أمراً لم يسبق له مثيل سيحصل من المحتمل أن يحصل ولكن هذا أكثر بكثير

ماريا : يداي باردتان (وهي تمد يديها إليه فيمسك بهما)

ويداك أيضاً ( مع نغمة ناعمة من الكمان ولقطة أمورس من خلفه نحوها )  
إنهما دافئتان جداً (وهي تمد يدها المشتبكة بيده نحو خده)

توني : أنت جميلة جداً

ماريا : أنت وسيم

في محاورتها الغزلية تلك تنتقل الكاميرا بنعومة مع بدء كل منهما لكلامه الغزلي لتكشف عن ذاتية تعبيرات وجه المتكلم من خلف ظهر المستمع وكأن الكاميرا هي التي تغازل الفتاة مرة بعين (توني) ثم تغازل (توني) بعين (ماريا) مرة أخرى . وهنا تعلو الموسيقى الناعمة إلى حد ما وكأنها تعبر هي الأخرى عن سعادتها بذلك اللقاء لتركز الكاميرا على وجه توني في لقطة ذاتية تكشف فيها عن اندهاشه وعدم تصديقه بلقاء من رسم صورتها من قبل في حلم يقطته .

- جمالية الكناية في الأسلوب التجسدي :

يمنح التجاذب العاطفي بين الجنسين طاقة من الجرأة الإدراكية بين طرفي لقاء الصدفة . وتتمثل تلك الطاقة في جرأة (ماريا) وهي تجسد حالة الشبق في امتداد يديها نحو شاب الصدفة الذي لا تعرف حتى من هو فيما يشبه التحرش العاطفي :

(يمد يديه لتحضن يديها)

ماريا : ويداك أيضاً ( وبنعومة تتسلل يدها المتعلقة بيده لتتحسس وجنته )  
إنهما دافئتان جداً -

نلاحظ جمالية أسلوب الكناية في الإحالة إلى المفارقة بين برودة يديها ودفء يديه .  
بما يكشف عن المسكوت عنه في عبارتها الغزلية ، وهو الحاجة الشديدة إلى الحب  
والحنان الذي يدفئ برودة العزلة التي تملأ حياتها ، فهي في حاجة لتصبح جزءاً من  
ذلك المحيط البيئي الجديد . ولتعيش ثقافته .

وإذا نظرنا إلى تكوين توني سنجد أنه يراجع نفسه ، ويكتشف أن ارتباطه بعصابة Jets  
غير ملائم لطبيعته ، لذلك ينزوي بعيداً عنهم منشغلاً بالعمل في الكباريه . متأملاً .  
حالماً بعلاقة غرامية . لذا يجد نفسه مسحوباً من روحه نحو هذه الفتاة الجميلة  
الشاردة عن قطعيتها المراقى فكلاهما شارد عن قطعيه ، لذلك يترجم المسكوت عنه  
منوراء قولها ويفك شفرته :

”توني : انت جميله جداً

ماريا : وأنت وسيم”

يراجع نفسه ، زيادة في التأكد من أنه يعيش الحقيقة لا الحلم :

”توني : يصعب تصديق ذلك . ألسنت تمرحين ؟”

تكشف ماريا بتلقائية ونقاء، عذري عن حاجتها إلى التجربة والتعلم بما يشي له بأنها  
الفتاة التي لا خبرة لها بأمور الحياة والحب . وأنها ستترك له مهمة إدخالها إلى حياة  
الحب والممارسة الاجتماعية :

” ماريا : لم أعلم بعد كيفية المزح بتلك الطريقة

ولا أظن أنني سألعب ذلك يوماً ”

عند ذلك لا يصبح للألفاظ دور هنا للتعبير عن مشاعرهما ، لذا تنساب موسيقى ناعمة  
متصاعدة لتمد لهما خيوط الحياة الرومانتيكية فيجسد الحلم بقبلة . تعمدت أنوار  
القاعة التي سطعت فجأة أن تفضح أمرهما . وبذلك يكشف السيناريو عن فهم مبدعه  
العميق لروح الدراما ، حيث يؤدي الفعل إلى رد فعل في خط متنام يتجه إلى الذروة  
المقودة عن أزمة . لهذا كان اندفاع أخيها برناردو نحوها ليدفع توني بعيداً . بذلك  
تمتزج البهجة بالكآبة ، وتنقلب سعادتهما إلى ألم ويتحقق التشويه الجمالي .

## - جمالية الصمت في لقاء العشاق :

يلعب الصمت دوراً بليغاً على المستوى الدرامي وعلى المستوى الجمالي بين مقطع حوارى ومقطع آخر . يتفاعل المعادل الموسيقى للغة الكلام مع المعادل المرثى باللقطات الذاتية المتبادلة في تركيزها على وجه كل عاشق منهما عندما تكون الشاعر أعمق وأكبر من أن تعبر عنها الكلمات . ويتأكد ذلك بالمقولة الآتية : " حين يظهر العشاق مستغرقين في إغماء عاطفية ، نجد الكاميرا تفقد بؤرتها " <sup>١</sup>

فالموسيقى توحى بأن كل عاشق منهما لم يسمع من الآخر غير موسيقى تسري في وجدانه ، والصورة توحى بأن نظرة كل منهما المتأمله لوجه محبوبه لا تنتقل إلى العين فحسب ولكنها تحل الحبيب في كيان الحبيب ، فتحيلهما لحظياً إلى متصوفين يؤمر كل منهما بحلول حبيبه فيه جسداً وروحاً - بتعبير المصطلح الصوفي - .

يقول روي هسر ونورمان سينفرشتين : " يحقق الأسلوب الفني للتصوير الذاتي مشاركة المشاهد في حدث من الأحداث دون أن يكون هناك ثمة وصف لإحدى الشخصيات التي يشاركها في الاندماج العاطفي " <sup>٢</sup>

وهذه حالة لا تنطبق في هذه اللقطات ذات الكادر الثابت في وقفة العاشقين الشابير الجديدين مع تنوع اللقطات وبلاغتها فحسب - وإنما تنطبق أيضاً على اقتصار الكادر على العاشقين وحدهما مع عدم ظهور أحد من الثنائيات الراقصة في خلفية الصورة خلال الحوارية الغزلية بينهما من ناحية - والكاميرا - وكل منهما من ناحية ثانية ، بحيث تقتصر حالة الاندماج على العاشقين فقط إلى أن تنتهي الحوارية الغزلية وتتأكد الشاعر فيصبح الحوار بالأعين ثم باللمسات الرومانتيكية ، ويمود ظهور الثنائيات في الخلفية في حركة ناعمة عابرة من اليمين ومن اليسار في تكوينات ثنائية متعكسة الاتجاه وفي حركة تلويح بالأيدي إلى أعلى كما لو كان المخرج يعطي انطباعاً بمباركة الجميع غير المباشرة لذلك الحب . هنا تفتقل الموسيقى من حالة المعادل الرومانتيكي إلى حالة التدفق الذي بدأ يتسارع نغماً وإيقاعاً ، وحركة راقصة واستعراضاً في الخلفية مع بقاء (توني) و(ماريا) اللذين ما يزال نظر كل منهما متعلقاً

(١) المرجع السابق نفسه ، ص ٣٠ .

(٢) نفسه ، ص ٣٩ .



بوجه الآخر . لينتهي باندماجهما في قبلة حارة . تباغتهما صفارة منسق الحفل بانتها ،  
الرقصة ليتلقى توني على إثرها دفعة قوية من (برناردو) - الذي اندفع إلى الكادر-  
تفصله عن ماريا وهو ما يجسد القطع الفجائي للذة التقبيل :

"برناردو: ابعد يديك عنها أيها الأمريكي (في لقطة متوسطة تظهر المجاميع في  
خلفيتها)

توني : برناردو (متفاجئاً)

برناردو : لا تقترب من أختي

توني : أختك ؟

برناردو : (يتجه نحو ماريا) ألم تر أنه واحد منهم ؟

ماريا : لا . لم أر غيره "

هكذا في لقاء العشاق وجراتهم تتخلق البهجة . ويتربع التعبير على عرش البلاغة  
فالعشق حين يسري في دم العاشق ؛ لا يرى غير من يجذب إليه ، ولو كان بين ألف  
شخص يجمعهم مكان واحد .

تواجه ماريا أخاها بهدوء ورباطة جأش لأنها لا تزال مخدرة بحالة الانتشاء من أثر  
القبلة العذراء . وهنا فحسب يستدرك أفراد Jets الأمر فيسرع ريف وعصبته وكذلك بقية  
Sharks ليحيطوا ببرناردو وماريا (قطع حاد) عندئذٍ تتغير اللقطة إلى نقيضها :

"برناردو: لا يريدون إلا شيئاً واحداً من فتاة بورتوريكية "

(قطع حاد) تنتفض الكاميرا معترضة مع توني الذي دافع والكاميرا معه عن نفسه في  
مواجهة برناردو الذي لف كتف أخته بذراعه :

"توني : هذه كذبة

تشينو : لاحقاً يا توني (يدفعه توني إلى الخلف)

توني : ابتعد

برناردو : لا تدخل تشينو لا تصني إليه "

(يقتحم ريف الكادر بين توني وبرناردو وماريا )

"ريف : إن أردتما تسوية الخلاف "

"برناردو: (لتشينو) خذها . ستعود إلى المنزل

ماريا برناردو . هذه أول حفلة لي في ..

برناردو (مقاطعاً إياها) أرجوك . نحن عائلة . انذهبي الآن

يعبر تشينو من أمام الكاميرا ليسحب ماريا من يدها في خط عرضي من خلف توني وعندما تتجاوزته تلتفت نحوه وتشينو ما يزال يسحبها من ذراعها فيلتفت توني نحوها بقوة وهي لا ترغب في التحرك ، بينما تبدو الثنائيات الراقصة في تكويناتها المتفرقة ساكنة الحركة أيضاً كما لو كانت تشاركهما وقفة حداد على الانقطاع الفجائي لتيار العاطفة التي سرت في داخلهما :

” تشينو : هيا بنا ماريا “

هكذا يقع تشينو إذ يدلي باسمها دون أن يدرك مدى شوق الخصم (توني) لمعرفة اسم من اختطف قلبه .

يقف توني في الكادر وحيداً في لقطة نصفية مكبرة . خلفيتها الحائط الأحمر اللون . هاتفا في صوت خفيض تصحبه موسيقى الرقص الخفيفة .  
”توني : ماريا “

يتحرك منجذباً في خط الاتجاه الذي سارت فيه – تنسحب الكاميرا وراه مروراً ببرناردو وخلفه جماعته حيث يتصدى لهم ريف وجماعته تتسلل الكاميرا متتبعة خطوات (توني) وهو يتحرك للخروج من القاعة متسللاً لتفاجئه في لقطة نحتية أمامية مصغية ليبدو مرتفعاً عن تانثروا في رقصهم في خلفية الصورة اشتملت سار هوس نوني بماريا . فأدت تفاعلات كيميائية ذلك اللقاء الغرامي إلى هيامة المعلن بماريا عبر الشوارع الليلية . كما لو كان مغني التروبادور الإيطالي أو الفرنسي في القرن الثالث عشر الميلادي يتاجي حبيبته ليلاً .

توني . ماريا .. ماريا “ (مع موسيقى لحنية يبدأ في الغناء )

أجمل اسم سمعته يوماً

أصوات خلفية : ماريا ! ماريا ! ماريا ! ماريا ! (يتردد غناء اسمها ترديداً بعيداً)

توني : أجمل أصوات العالم كله في كلمة واحدة

أصوات خلفية . ماريا ! ماريا ! ماريا ! ماريا !

”توني (يغني) ماريا . تعرفت للتو إلى فتاة تدعى ماريا

وفجأة لن يكون لهذا الاسم الوقع نفسه بالنسبة إلي

يتحرك توني حركة حاملة إلى الأمام . ويزف خير وقوعه في غرام ماريا للكون كله .  
يظهر مصباح كهربي مخفي ، معلق على جدار أحد المنازل الجانبية . ويعكس دلالة  
تكشف عن معادل رمزي لماريا بوصفها نجمة وحيدة في سماء وردية . وهكذا تتضافر معاً  
اللقطة والزاوية والمسافة والألوان : والأضواء مع الموسيقى واللحن بكلماته ونغماته .  
وبأداء الممثل في تجسيد مكتمل للصورة درامياً وجمالياً .

هكذا يتلاعب الإخراج بالبدائل السينمائية للألفاظ وبمزج اللقطات الموضوعية  
والذاتية مزجاً متداخلاً ، فيتوج عمله بالأطر الجمالية في حالات البهجة وحالات  
التوتر والتشويق وحالات الوجود والسكون والألم ؛ ليهيئ المتفرج لمشهد الشرفة :

”توني : ماريا . قابلت للتو فتاة تدعى ماريا

وفجأة اكتشفت مدى روعة هذا الاسم “

مع انتقال صوت توني المنتشي غناء ؛ من حالة التعبير الهامس . فالخافت ، إلى حالة  
الصياح ؛ معلناً للدنيا ميلاد حبه لماريا ؛ تنتقل معه الكاميرا على منظر وردي اللون  
وأكثر اتساعاً . دون أن يكون توني نفسه في الصورة إلا مجرد لون ذائب مع اللون  
الوردي الذي يغرق فيه المنظر كله :

”توني : ماريا إن قلت ذلك

بصوت مرتفع اسمع الموسيقى

فهو كمن يعيش إغماءة عاطفية ، أو حالة تصوف عاطفي تحلل فيها جسده ، فلم تظهر  
سوى روح العاشق متسربة من بين الضوء الوردي ، الذي لا يُظهر معالم الأشياء . لا المكان  
ولا من في المكان ، كما لو كانت الأمكنة بما فيها ومن فيها تقع تحت الأشعة فوق  
البنفسجية لبرهة وجيزة تعود بعدها ملامحها إليها ، دلالة على أن توني العاشق يعيش  
في عالم غائم لامتناج ، عالم لا نعرفه وربما لا يعرفه هو نفسه :

” وإذا قلت ذلك بصوت ناعم

يكاد أن يكون كصلاة

ماريا . لن أتوقف عن القول ماريا “

مع نقلة الكاميرا لفضاء عريض في لقطة بانورامية ليلية يتدرج ضوءها البنفسجي من  
عتمة الخلفية حيث البيوت المظلمة ، ما عدا ضوء بنفسي آخر من نوافذ متناثرة في

المنازل إلى نصوص في أمامية الكادر حيث يكاد توني أن يدوب في اللون الوردى وهو يردد  
في أثناء سيره الليلي في الملعب الكبير .

ماريا لن أتوقف عن القول ماريا

ماريا . ماريا . ماريا . ماريا "

فيما يدور حول نفسه مردداً . تتصاعد خلفه أصداً أصوات علوية تردد (ماريا) .  
والكاميرا تقترب منه ببطء ، ليصبح وحده في الكادر في لقطة قريبة مكبرة . تتحول إلى  
لقطة خلفيتها صفراء من وراء سور حديدي . يبدأ من الأرض حتى نهاية الكادر لأعلى .  
كما لو كان سوراً حاجزاً في سجن كبير وأمامه يعبر توني مغرداً طرباً :

" توني : إن قلت ذلك بصوت مرتفع أسمع الموسيقى

وإن قلت ذلك بصوت ناعم يكاد يكون كصلاة

ماريا لن أتوقف عن القول ماريا

أجمل اسم سمعته على الإطلاق "

تراجع الكاميرا وتراجع . وهو يغني (ماريا) لتتحول ببطء وينعومة عنه وحيداً في  
الشارع الممتد خلفه ليلاً إلى ماريا في لقطة قريبة مكبرة وهي تنظر من خلف ستارة  
نافذتها . وكأنها كانت تستمع إلى غناؤه المردد لاسمها عبر الأثير :

جماليات مشهد التعارف في مسرحية "قصص أكي الغريب"

تكمُن الجمالية في هذا المشهد في ظهور (أحمد) واختفائه أمام (ليلي) وظهور  
(ليلي) واختفائها أمام (أحمد) ، مع تبادل الظهور والاختفاء وتكراره بتوظيف الإخراج  
لتقنية الإظلام والإضاءة المتكررة ، ثم ثبات الضوء الخافت من وراء الأبواب في الخلفية  
على المشهد في كل فضائه عندما يصبح كل منهما وجهاً لوجه أمام الآخر : تجسيدا  
لحلم يقظة كل منهما بلقاء الحبيب :

" أحمد : مش ممكن !! إنتي ؟!

ليلي : معقولة !!

أحمد : إنتي ؟

ليلي : إنت ؟

أحمد : إنتي تعرفيني قبل كده ؟

ليلي : إنت تعرفني ؟

- أحمد : جايـز فـاكراني واحد تاني  
 ليلي : أنا عارفه إنك مش واحد تاني  
 أحمد : إنتي مين ؟  
 ليلي : نسيت . إنت مين ؟  
 أحمد : نسيت  
 ليلي : طب أنا شفتك فين قبل كده ؟  
 أحمد : مش عارف . طب أنا شفتك فين قبل كده ؟  
 ليلي : مش عارفة . بس أكيد اتقابلنا  
 أحمد : أكيد اتقابلنا .. في كل شيء جميل  
 ليلي : في كل كلمة حب  
 أحمد : في كل وردة  
 ليلي : في كل نسمة  
 أحمد : في خيالي الرقيق  
 ليلي : في أحلامي الجميلة  
 أحمد : النهاردة وبكرة وامبارح  
 ليلي : في كل زمان ومكان  
 أحمد : حاسس إنك معايا طول العمر  
 ليلي : وانا حاسه إنك معايا من قبل ما اتولد  
 أحمد : لازم نفضل مع بعض  
 ليلي : طول العمر  
 أحمد : وبعد العمر ما ينتهي "

تكتفي الموسيقى بتهيئة شاعرية بنغمات خفيفة ، ليبدأ رقصهما مع أن المجموعة ظلت طوال حواريتهما السابقة في حالة سكون . وفجأة تطفأ أضواء الزينة - بما تتلألأ به من إضاءة خافتة (حمراء وخضراء) تزدان بها أطر الأبواب الخلفية - ويضاء المشهد بإضاءة ساطعة مع هجوم (سعيد) مفرقاً بين أخته والحبیب الفجائي ، الذي تجسد لها وتجسدت له . بعدما كان كل منهما مجرد صورة تخيلها مسبقاً :

سعيد : أوعي تقرب لها لا قطع رقبتك  
(يتجمع كل أعضاء الفريقين في تكوين مغلق خلف حسن وليلى وسعيد وأحمد وشريف  
وبيسو)

أحمد : أنت مالك ومالها ؟!

سعيد : أختي !!

أحمد : أختك ؟!

بيسو : حلو . خلاص ربنا فرجها . حنتخانق الحمد لله يا رب

سعيد : حسن

حسن : هيبه

سعيد : خدها روحها

حسن : اتفضلي قدامي يا ست ليلي (أصبح حسن فصيحاً فجأة فلا لعثمة ولا  
تأثأة)

أحمد : ليلي !! (هنا تلتقط حواس أحمد اسم فتاته كما حدث مع توني في الفيلم)

حسن : قدامي يا ..

أحمد : وأنت حسابك

شريف : لا الحساب عندي أنا (وهو يدفع أحمد إلى الخلف ليواجه سعيد ، وكل  
منهما يستعد بقبضتيه للملاكمة )

بيسو : إيه؟ الحساب عندي.. هو إحنا قاعدين عالقهوة . والله عايزين نضرب بعض

في مداولتهما حول أدوات القتال ومكانه يكاد الموقف أن يتشابه مع نظيره في

الفيلم ؛ فأحمد يرفض لعبة القتال بين الفريقين ، كما فعل توني في الفيلم . وهنا

يتدخل أومباشي (كعب) فيغير شريف وسعيد مجرى الحديث العدواني إلى حديث اتفاق

بالمصالحة - من خلال التحركات الكثيرة التي يتطلبها المشهد - ما بين الرقص أو

الشجار أو التصالح - يتحول التوازن ، مع تنوع التكوينات والتشكيلات الجماعية ؛

عبر الصور المتحركة في سلسلة من العمليات التوافقية بين عناصر الصورة المختلفة .

وتعتمد هذه العمليات في تحقيق غاياتها على الإفادة من أوضاع الممثلين الأساسية

وأحجامهم . قريباً من قطع الديكور أو بُعداً عنها

وقد صنعت كل تلك التشكيلات جماليات الصورة في هذا المشهد ما بين توافق وانسجام وتعارض وتدرج .

### تقنيات التناص Intertextuality

في مشهد الشرفة بين روميو وجولييت وقصة الحي الغربي

– سينمائياً ومسرحياً –

يقول د. جراهام ألين تأصيلاً لمصطلح التناص: " منذ أن أرست جوليا كرسيفا Julia Kristeva دعائم مصطلح التناص Intertextuality في ستينيات القرن العشرين ، أصبحت فكرته شائعة بعد ذلك في الدراسات الأدبية والثقافية . حتى أن التناص يخضع لأي تنوع أو اختلاف في الترجمات كما يُعرّف بتنوع كبير . فهو أي شيء عدا أن يكون مصطلحاً شفافاً مفهوماً بشكل عام " ١ كما يعرفه د. صلاح فضل ٢ بأنه اتكاء أديب أو شاعر أو قاص أو مسرحي على تعبيرات ما بناها آخرون قبله. حتى يتواصل تعبيره مع المتلقي .

يجسد فيلم (Shakespeare in love) مشهد الشرفة تجسيداً أدائياً مسرحياً على مسرح (الروز – الوردة The Rose) ، كما يجسده فيلم (West Side Story) لروبرت وايز أيضاً . ويعاد إنتاج مشهد الشرفة بتجسيد (مسرح الفن) في عرض (قصة الحي الغربي) لجلال الشراوي . ومن المقطوع به أن إنتاج العمل الواحد نفسه يختلف اختلافات قد تكون جوهرية تبعاً لشرطين أساسيين متضافرين معاً هما : الشرط الموضوعي (العصر – البيئة بمكوناتها الثقافية والاقتصادية والاجتماعية) والشرط الذاتي ( شخصية المنتج وشخصية المخرج ، والتصور ، والتكوين النفسي والثقافي ، وزوايا تناول ، والبصمة الإبداعية ) ولاشك أن عصر شكسبير مختلف عن عصرنا الحديث ومجتمعه القديم في العصر الإليزابيثي . كذلك يختلف المجتمع الأمريكي كل الاختلاف عن المجتمع الإنجليزي سواء في عصر النهضة أو الحديث ، من حيث التقاليد والعادات، فالثقافة متباينة بين المجتمعين . كما أن المجتمع المصري

١)Graham Allen, Intertextuality, the new critical idiom, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, ٢٠٠٠.

٢) د. صلاح فضل . فهارس الخطاب الشعري . الأصالة الفكرية ، القاهرة . مكتبة الأسرة . ٢٠٠٤ م . ص ٩٨.

مختلف تمام الاختلاف عن المجتمعين الإنجليزي والأمريكي - خاصة في ثقافة طبقاته الشعبية - لذلك تتباين المعالجة المصرية لمشهد اللقاء الغرامي بين العاشقين ما بين روبرت وايز - سينمائياً - وجمال الشراقوي - مسرحياً - كما تتباين في كل منهما . ومعالجة ذلك المشهد على مسرح (The Rose) بالطريقة أو بالأسلوب والتقنية نفسها - تقريباً - التي قدم بها في عرض (روميو وجولييت) على أيام شكسبير حسبما صور في فيلم (Shakespeare in love).

وللتأكد من مصداقية ذلك الفرض أقف هنا وقفة تحليلية أقرن فيها بين المعالجات الإخراجية الثلاثة لنفس المشهد (الشرفة).

### مشهد الشرفة في النص الشكسبيروي :

“ Romeo :

He jests at scars, that never felt a wound.- (Juliet appears above, at a window)

But, soft! What light through yonder window breaks?

It is the east, and Juliet is the sun! -

Arise, fair sun, and kill the envious moon,

Who is already sick and pale with grief,

That thou, her maid, art far more fair than she: “

(حديقة كابيولت) - (يدخل روميو)

روميو . من لم تؤذ الجراح قط يهزأ من الندوب (تظهر جولييت من أعلى النافذة)

ولكن مهلاً ما هذا النور الذي ينفذ من تلك النافذة ؟

هذا هو المشرق وجولييت شمس

اصعدي أيتها الشمس واخسفي القمر الحسود

فلقد أخذ منذ الآن يدب فيه المرض ويعملوه الشحوب

لأنه يراك يا خادمة أروع منه جمالاً ”

يواصل روميو التفتني بجمال جولييت - في نفسه - عبر مونولوجه الغزلي تحت شرفة

جولييت خلال خمسة وعشرين سطراً شعرياً. قبل أن يشتبك مع جولييت في حوارية

طقوس العشق الخالد :

“ Romeo :

The brightness of her cheek would shame those stars,

As daylight doth a lamp: her eye in heaven

Would through the airy region stream so bright,



That birds would sing, and think it were not night.  
See, how she leans her cheek upon her hand !  
O ! that I were a glove upon that hand,  
That I might touch that cheek !

Juliet : Ah me !

Romeo : She speaks : -

O, speak again, bright angel ! for thou art  
As glorious to this night, being o'er my head,  
As is a winged messenger of heaven  
Unto the white-upturned wond'ring eyes  
Of mortals, that fall back to gaze on him,  
When he bestrides the lazy-pacing clouds,  
And sails upon the bosom of the air.

Juliet :

O Romeo, Romeo ! wherefore art thou Romeo?  
Deny thy father, and refuse thy name :  
Or, if thou wilt not, be but sworn my love,  
And I'll no longer be a Capulet.

Romeo: (Aside)

Shall I hear more, or shall I speak at this?

Juliet:

'Tis but thy name, that is my enemy :  
Thou art thyself though, not a Montague.  
What's Montague ? it is nor hand, nor foot,  
Nor arm, nor face, nor any other part  
Belonging to a man. O! Be some other name.  
What's in a name ? that which we call a rose,  
By any other word would smell as sweet ;  
So Romeo would, were he not Romeo call'd,  
Retain that dear perfection which he owes,  
Without that title. - Romeo, doff thy name;  
And for thy name, which is no part of thee,  
Take all myself !

Romeo : I take thee at thy word.

Call me but love, and I'll be new baptis'd;

Henceforth I never will be Romeo.

Juliet :

What man art thou, that, thus bescreen'd in night,  
So stumblest on my counsel?

Romeo : By a name

I know not how to tell thee who I am :

My name, dear saint, is hateful to myself,

Because it is an enemy to thee :

Had I it written, I would tear the word.

Juliet:

My ears have yet not drunk a hundred words  
Of that tongue's utterance, yet I know the sound.  
Art thou not Romeo, and a Montague?

Romeo: Neither, fair maid, if either thee dislike.

Juliet:

How cam'st thou hither, tell me, and wherefore?  
The orchard walls are high, and hard to climb;  
And the place death, considering who thou art,  
If any of my kinsmen find thee here.

Romeo:

With love's light wings did I o'erperch these walls;  
For stony limits cannot hold love out:

And what love can do, that dares love attempt;

Therefore, thy kinsmen are no stop to me.

Juliet: If they do see thee, they will murder thee.

Romeo: Alack! there lies more peril in thine eye,  
Than twenty of their swords: look thou but sweet,

And I am proof against their enmity. " "

.. إن بهاء خديها ليخزي ضوء هذين النجمين : " روميو :  
كما تخزي شمس النهار ضوء المصباح ، أما نور عينيها  
فلو قد شق الفضاء الرحب بلألأه ،  
لغنت الطير وهي تحسب أن قد انجلى عنها ظلام الليل  
انظر كيف تسند خدها إلى يدها  
وددت لو أنني قفاز فوق هذه اليد  
لامس هذا الخد.

جولييت : ويحي

روميو : (بنفسه) إنها تتكلم  
تكلم مرة أخرى أيها الملك الشرق ،  
إنك في عليائك مع هذا الليل الرائع ،  
روعة ملاك بجناحين تراءى رسولا من السماء  
ينظر إليه الناس بعيون مبهورة شاخصة حتى ليرى بياضها ،  
فيميلون برؤوسهم إلى وراء ليمتعوا أنفسهم بالنظر إليه  
حين يركب السحب التي تسير في الجو هونا  
والتي تسبح على صفحة الهواء  
جولييت : أي روميو ، روميو ، أين أنت يا روميو ؟

(1)Shakespeare, Romeo and Juliet, The Leopold Shakespeare, ibid, p.106.

- اخلع أباك وانبذ اسمك  
فإن لم تستطع فاقسم على الوفاء لحبي  
ولن أنتمي بعدها لأسرة كاببولت
- روميو : (جانهاً) أمضي في الاستماع ، أم أتكلم الآن ؟  
جولييت : إنما هو اسمك وحده الذي أراه عبوي  
وأنت وإن خلعت اسم أسرتك  
ما مونتاجو ؟ إنه ليس يداً ولا رجلاً ،  
لا ولا نراعاً ولا وجهاً ولا أي عضو آخر .  
من جسم الإنسان . فكن أي اسم آخر .  
أي شيء في الاسم ؟ إن ما نسميه وردة  
سينشر عرفه نكياً ولو تسمى باسم آخر .  
وكذلك روميو سيحتفظ ، وإن لم يسم روميو ،  
بشماثله الرائعة الحبيبة إلي ، والتي هي مقصورة عليه ،  
لا تأتيه من اسمه : أي روميو دع عنك اسمك  
وفي مقابل هذا الاسم الذي ليس جزءاً منك  
خذني أنا جميعاً
- روميو : (بصوت) لقد أخذتك بكلمتك  
لا تسمني إلا الحب فأعمد هنا بهذا الاسم من جديد ،  
فلا أدعى بعد اليوم روميو.
- جولييت : من تكون أنت الذي يستخفي وراء ظلمة الليل  
فيعثر هكذا بسري ؟
- روميو : لست أدري بأي اسم أجيبك  
فإن اسمي أيتها القديسة العزيزة لبغيض إلي  
لأنه اسم عدو لك  
ولو قد رأيته مكتوباً لمزقت صورته  
إن أنفي لم تشربا بعد مائة كلمة ينطق بها لسانك
- جولييت :

ولكن على ذلك عرفت الصوت

ألست روميو . ألست لآل موتقاجو ؟

روميو : لا هذا ولا ذاك أيتها الجميلة إذا كان كلاهما يؤذيك

جولييت : كيف أقبلت إلى هنا ؟ ولماذا ؟ أنبئني

إن أسوار الحديقة شاهقة وإن تسلقها لعمير ،

وإن هذا المكان لهو الموت بالنسبة إليك وأنت من أنت

إذا ظهر عليك أحد من أسرتي هنا

روميو : بأجنحة الحب الخفيفة جرت هذه الأسوار

فإن الحواجز ولو من الصخر لن تحجز الحب

وكل ما يجرؤ الحب على محاولته يحققه الحب

فمن أجل ذلك لن تكون أسرتك عقبة دوني

جولييت : لو قد رأوك لقتلوك

وا حسرتاه إن سهام عينيك لأخطر من عشرين سيفاً من سيوفهم ؟

حسبك أن تنظري إلي في رفق

فأكون بمأمن من بأسهم<sup>١</sup>

**مشهد الشرقة في فيلم Shakespeare in love :**

تدور أحداث فيلم (شكسبير العاشق) الذي تعرض فيه ملابسات إبداع شكسبير

لروميو وجولييت نصاً وعرضاً على مسرح الوردة The Rose في عام ١٥٩٣م في أيام

ازدهار المسرح الإليزابيثي إذ تتصارع داران للعرض المسرحي على المؤلفين وعلى

النجمهور - ففي شمال المدينة كان يوجد مسرح (الستارة The Curtain) بيت أشهر

ممثل في إنجلترا (ريتشارد بيربيدج Richard Burbage) - حينذاك - وعبر النهر

كان مسرح (الوردة The Rose) المنافس الذي شيده (فيليب هنسلو) رجل أعمال يعاني

من أزمة في السيولة المالية<sup>٢</sup>

شكسبير روميو وجولييت . قصة الفصل الثاني المشهد الثاني

قصة هذه (شكسبير صالحة) . شريط فيديو

يبدأ المشهد في شرفة غرفة (فيولا Viola) التي تنكرت في زي فتى جميل  
وسّمت نفسها (توماس كنت Thomas Kent) بعلم من مريبتها . وذهبت إلى شكسبير  
في مسرح (الوردة) تحاول جذب انتباهه إلى تمثيلها ثم هروبها قبل أن يكتشف حقيقتها  
ثم مطاردته لها حتى قصرها دون علمه بحقيقتها.

تخرج فيولا Viola إلى الشرفة ليلاً مرددة المقطع الذي يشير لنص شكسبير :

" فيولا : روميو .. روميو .. شاب من فيرونا

كوميديا لـ "ويليام شكسبير"

"صوت المربية (الزاعق من داخل غرفتها) :

سيدتي (قطع ولقطة على شكسبير في الحديقة قادماً نحو الشرفة)

لا تلقي فيولا إليها بالاً ، بل تنظر إلى الحديقة أسفل شرفتها لترى شاباً يتقدم نحو  
الشرفة هو شكسبير . الذي تسلل بعد أن أخرجه لورد ويمسك بالقوة من الحفل  
الراقص الذي أقيم في قصر (الكونت دي ليسبس) عندما رآه وفيولا متلبسين بالرقص بين  
النبل.

"فيولا : من هناك ؟

(قطع والكاميرا تنظر إليه بعين شكسبير من أسفل الشرفة)

فيولا : ويل شكسبير ؟ (بصوت خفيض)

صوت المربية : سيدتي (تلتفت فيولا إلى داخل الغرفة إلتفاتة خفيفة)

فيولا : حالاً يا مريبتى . حالا

سيد شكسبير

شكسبير : نفس الشيء . واحسرتاه

فيولا : لماذا واحسرتاه

شكسبير : ممثّل متواضع

فيولا : واحسرتاه فعلاً لأنني ظننتك أرفع شاعر بتقديرى .

وكاتب مسرحيات تأسر قلبي

(قطع واللقطة قانصة على شكسبير يخطو إلى الأمام)

شكسبير : وأنا كذلك (قطع على فيولا بلقطة من أسفل تنظر إليها مع نظرة

(شكسبير)

صوت المربية : سيدتي (تلتفت فيولا خلفها بحدّة نحو داخل غرفتها)  
فيولا : حالاً (تستدير لمواجهة الكاميرا التي تنظر إليها من أسفل مع شكسبير)

سأعود مرة أخرى (تختفي في غرفتها)  
(قطع على ظهر شكسبير وهو يتحرك ليستند إلى حائط في الحديقة بجوار جذع شجرة  
مواجهاً الكاميرا ونظرة لأعلى في اتجاه الشرفة انتظاراً لخروج فيولا)  
شكسبير : أنا أحقق سأعاقب على هذا  
يندفع مختبئاً فور إحساسه بصوت قدوم أحد إلى خارج الشرفة مع قطع ولقطة من أسفل  
على فيولا التي تظهر في الشرفة بين عمودين من أعمدها .  
قطع ولقطة على شكسبير الذي يخرج من أسفل الشرفة حيث اختبأ رافعاً ذراعيه  
لأعلى :

شكسبير : سيدتي .. حيييتي  
(قطع ولقطة قريبة على فيولا تنظر إلى أسفل حيث شكسبير)  
فيولا : (تئنهد منشرحة عندما تطمئن إلى وجوده خارجاً من مخبئه بأسفل شرفتها)  
إن عثروا عليك هنا سيقتلونك (قطع على شكسبير بلقطة رأسية)  
شكسبير : يمكنك جلبهم بكلمة (قطع على فيولا من أسفل)  
فيولا : لا . مستحيل

صوت المربية : سيدتي (تلتفت نحو داخل الغرفة بحدّة)  
فيولا : حالاً (تدخل بسرعة)  
(قطع على شكسبير بلقطة قانصة) ، (قطع على شكسبير وهو يتسلق جذع الشجرة  
صعوداً نحو شرفة فيولا) (قطع على المربية داخله إلى غرفة فيولا في اتجاه باب الشرفة)  
(قطع على شكسبير من الخلف في مرحلة التسلق الأخيرة) ، (قطع على وجه شكسبير  
ينظر من فتحات سور الشرفة إلى داخل غرفة فيولا ليتفاجأ بمربيتها وجهاً لوجه)  
( لقطة مكبرة متبادلة لوجه شكسبير الذي يصرخ فرعاً في اللحظة نفسها ترتد الكاميرا  
إلى وجه المربية وهي تصرخ (قطع ولقطة على شكسبير وهو يسقط على أرض الحديقة  
على ظهره) (قطع في لقطة قريبة من أعلى لشكسبير واقفاً على ظهره على نجيل  
الحديقة) (قطع في لقطة قريبة من أسفل للمربية وهي تصرخ فرعاً بنظرة متبادلة مع

شكسبير الواقع أسفل الشرفة) (لقطة قريبة على شكسبير ينهض مسرعاً في محاولة النجاة بنفسه) (لقطة بعيدة (شاريوه) حيث تتحرك الكاميرا إلى الخلف بسرعة جري شكسبير في ممر الخروج الرئيسي في حديقة القصر ، وبعض الخدم يجرون خلفه . وواجهة القصر السفلية تظهر في الخلفية والأضواء ساطعة في القاعة الرئيسية) " .

يربط الفيلم بين هذا الحدث الذي وقع لشكسبير مع فيولا حيث تعارفا في الحفل الراقص الذي تسلل إليه شكسبير ومعاودة تسلله من حديقة القصر نحو شرفة فيولا . فالشاهد في الفيلم إذن مُناظرٌ للمشاهد نفسه في مسرحية (روميو وجولييت) وهو استلهم سينمائي لمشهدي الحفل الراقص ولقاء الشرفة في مسرحية شكسبير ؛ مع أن الحوار مختلف في مشهدي الحفل الراقص ولقاء الشرفة في فيلم (شكسبير عاشقاً) عنه في مسرحية شكسبير نفسها .

يمكن ملاحظة الفرق إذا أجرينا مقارنة بين الحوارية الغزلية في مشهد الحفل الراقص بين النص الشكسبييري ونص السيناريو في فيلم (قصة الحي الغربي) ، ونص فيلم (شكسبير العاشق) الذي يجسد المشهد نفسه على خشبة مسرح الوردية حيث تخفى فيولا في زي شاب لتلعب دور جولييت - حيث التمثيل ممنوع على النساء - :

"ممثلة جولييت: أيها الطبيب . أنت تسيء ليذك كثيراً حيث الورع الدمث يظهر فيها لأن القديسين بأيديهم يلمسون أيدي الصباح. والكف بالكف هي قبلة الصباح

ممثل روميو : أليس للقديسين شفاء والحجاج أيضاً ؟

ممثلة جولييت : شفاء الصباح يجب أن تسقط في الصلاة

ممثل روميو : لذا. أيتها القديسة العزيزة دعي الشفاء تقوم بما تؤديه الأيدي

يصلون خشية أن يتحول الإيمان ليأس

ممثلة جولييت: القديسون لا يتحركون إلا للصلاة

( تشغل عنه فيولا بالنظر إلى شكسبير الذي وقف في أحد جوانب خشبة المسرح فيلفت ممثل روميو نظرها في إطار اعتقاده بأنها شاب صغير ويمثل أمامه دور جولييت) . ولأن المشهد يؤدي هنا بوصفه (بروف) لذلك يعد قطع الاسترسال في الأداء طبيعياً حيث تشغل عن دورها باختلاس نظرة إلى شكسبير فلا قصد هنا إلى اصطناع تقنية ما .. فالخروج على النص ليس لسبب فني :

ممثل روميو : دورك (تستجيب فيولا فتكمل الأداء بعد التبرير)

القطط تعاني

ممثلة جوليت: لا تتحرك بينما أحصل على أثر صلاتي (وتقبل ممثل روميو)  
وعندها يتحرك شكسبير مهزولاً ومحتجاً على تقبيل حبيبته فيولا لمثل روميو في إطار  
أدائها لدور جوليت (وهي متنكرة في زي شاب ومنتحلة اسم توماس كنت)  
ممثلة جوليت : هكذا من شفتاه تظهر خطيئتي

ممثل روميو : امنحي شفتاي الخطيئة التي ارتكباها  
ممثلة جوليت : خطيئة من شفتاي ؟ إن الخطيئة ملحة بشكل جميل ،  
أعد لي خطيئتي.

هنا يسرع شكسبير ليحول بينهما والقبلة الثانية :

شكسبير أجل . أجل . ليس صحيحاً . إنه أكثر . اسمح لي (ويؤدي هو  
القبلة الثانية)

امنحي شفتاي الخطيئة التي ارتكباها

فيولا/جوليت: خطيئة من شفتاي ؟ الخطيئة ملحة بشكل جميل

أعد لي خطيئتي (وهي تقبله قبلة حارة يندهش لها ممثل دور روميو،  
كذلك يتدخل - بطل فرقة الأدميرال - مندهشاً إذ كان مشاركاً في تمثيل المسرحية) "  
تظهر الجمالية في التقنية السينمائية (المونتاج) أول ما تظهر في هذا المشهد من الفيلم ،  
بأسلوب القطع والوصل ما بين منظر من على منصة التمثيل في مسرح (الوردة) في بروكه  
تمثيل المشهد نفسه في المسرحية ، ومنظر آخر في غرفة نوم فيولا وهي تؤدي دور  
جوليت بالقراءة مع تكرار قطع المشهد من المنظر في المسرح إلى المنظر في غرفة نوم فيولا  
مع العكس من ذلك.

**مشهد الشرف في فيلم ( West Side Story ) :**

- لذة النص .. لذة الصورة:

كما تُذكر لذة النص الأدبي - وفق رولان بارت Roland Barthes (١٩١٥م-  
١٩٨٠م) - تُذكر لذة الصورة في الفنون التشكيلية ، ولذة التعبير في فنون العرض  
المسرحي . وفي فنون الفيلم السينمائي - بشكل خاص - . ولأن لقاء (توني وماريا)  
الغرامي في فيلم (قصة الحي الغربي) يعيد إنتاج لقاء روميو وجوليت وكلا اللقائين



صيحة تمرد ضد ثقافة العدا، العرقي . لذلك اكتشفت عذوبة نصر اللقاء ولذة الصورة مع تواصل الكاميرا في تراجعها أمام خطوات توني الليلية في اتجاه الشارع الذي تقطن فيه ماريا لتركه وحيداً يتلمس هدفه لتكشف لنا من داخل منزل ماريا عن نهاية حوار لها مع أبيها . ولأن الكاميرا تراها مشتتة الذهن . فتركها لتكشف لنا عما يشغل فكرها عبر لقطة بعيدة لتوني وهو يتخبط ليلاً في الشارع مطلقاً نداءه الحائر في آذان ليل الحي كله على إيقاعات نبض قلبه المتسارع :

توني : ماريا (صمت) ماريا

ماريا : اشش

( تخرج إلى شرفة مسكنها الخلفي وهي متصلة بسلم حديدي يطاول البيت في ارتفاعه ويعد أمام الباب الخلفي لكل طابق من طوابقه لساناً يتصل بكل باب من الأبواب :

توني : ماريا

ماريا : اخفض صوتك

توني : انزلي

تتابعهما الكاميرا في حوارهما الغزلي هي بأعلى الدرج وهو بأسفله بما يحيلنا إلى استرجاع وقفة روميو الغزلية أسفل شرفة جوليت وذلك مبعث اللذة :

ماريا : لا

توني : ماريا

ماريا : أرجوك سيمتقظ والدي

توني : لدقيقة فقط

ماريا : الدقيقة ليست كافية

توني : لساعة إنن

ماريا : لا أستطيع

توني : إلى الأبد إنن . سأصعد

ص. داخلي : ماريا (تهرول نحو الداخل)

ماريا : لحظة يا أبي (تعود إلى الخارج) أترى ما فعلته (يصعد الدرج

خلفها )

- توني : لحظة يا ماريا
- ماريا : سخيـف . هذا خطير إن عرف برناردو
- إن العاشق يستعذب لذة الخطر وتوني عاشق مسكون بالمخاطر وروح المغامرة مدفوعا بحلم عمره . وما يقدم عليه يصيب المتفرج بالتوتر والتشويق :
- توني ؟ ليعرف لست واحدا منهم ماريا
- ماريا : ولكنك لست واحدا منا ولست واحدة منكم
- توني : بالنسبة إلى أنت أجمل
- ص. داخلي : ماروكا
- ماريا : " سي يو دنجو بابا " (تحدث أباها من خارج سكنها بلغتها الأصلية)
- توني : ماروكا ؟
- ماريا : هذا لقبي لديه
- توني : يروقني وأنا سأروقه
- ماريا : لا هو مثل برناردو خائف (ضاحكة) . تصوره خائفا منك
- توني : رأيـت ؟
- ماريا : أراك فقط (ترجع أمامه مكان وقوفهما )
- توني : ماريا لا ترى غيري (يرجع أمامها ويدها متشابكة)
- (غناء)
- ماريا : أنت فقط . أنت الشخص الوحيد الذي سأراه إلى الأبد
- في عيني وفي كلماتي وفي كل شيء أفعله . لاشيء غيرك إلى الأبد
- توني : ولا شيء بالنسبة إلي إلا ماريا . كل ما يقع نظري عليه فهو ماريا
- ماريا : توني . توني
- توني : أنت يوما في كل تفكيري . وحيثما ذهبت
- معا : العالم كله هو أنا وأنت (تضع كفها على خده)
- ماريا : الليلة الليلة بدأ كل شيء الليلة رأيـتك واختفى العالم كله

هذه الليلة . هذه الليلة لا أحد سواك الليلة . ما أنت عليه وما تفعله وما  
تقوله

تونى : اليوم . طول اليوم شعرت أن معجزة ستحصل  
معا : أعرف الآن أنني كنت محقاً (يحتضنها) فيها أنت . ولقد تحول العالم إلى  
نجمة الليلة

(يأخذ بيديها ويقفان كل أمام الآخر)

معا : الليلة . الليلة . العالم يسطع بالنور الشمس والأقمار في كل مكان  
الليلة . الليلة العالم يسطع بالنور ويشع جنوبي . وتنطلق أسهم كيوبيد في  
الجو

اليوم كان العالم مجرد عندها . مكان أعيش فيه فحسب . مكان لا بأس به  
فحسب

ولكن ها أنت . فلقد تحول العالم إلى نجمة الليلة

(مع توقف الغناء يسمع صوت والد ماريا من الداخل)

من الداخل : ماروكا . تأخرا لوقت

ماريا : لا يمكنني البقاء اذهب بسرعة

تونى : لست خائفاً

ماريا : أرجوك (ينصرف ثم يعود ليقبل جيبتها)

تونى : طابت ليلتك

ماريا : طابت ليلتك

(ينزل بعض درجات ثم يتوقف ويتقابلان وبينهما سور الدرج )

تونى : أحبك

ماريا : أجل أجل . أسرع (ينزل) . تونى ( يتوقف ) . متى سراك ؟

أعمل في متجر فساتين الأعراس في الجهة المقابلة من الشارع . متجر السيدة

لوسيا

تونى : سآتي إلى هناك

ماريا : عند وقت الإقفال الماعة السادسة

تونني : أجل . أجل  
 ماريا : طابت ليلتك (تتشابهك يديهما من بين السور) تونني. حين تأتي  
 استعمل الباب الخلفي  
 تونني : حسناً (ينزل إلى الأرض)  
 ماريا : تونني . ما معنى كلمة تونني  
 تونني : أنطون  
 ماريا : أنا أعشقتك يا أنطون  
 تونني : أعشقتك يا ماريا  
 ( يعاودان الغناء تتويجاً لذلك اللقاء الغرامي )

معاً : طابت ليلتك . طابت ليلتك نوماً هنيئاً وحين يأتي الحلم . ليكن هذا الحلم  
 عني الليلة

(يجري في الممر وتتركز الصورة عليها وهي تتابعه في رفقة عدسة الكاميرا)

### جماليات مشهد الشرفة في مسرحية (قصة الحي الغربي) :

(المنظر ساحة يتوسطها عدد من المنازل الشعبية التي تطل على تلك الساحة .  
 دخل أحمد باحثاً عن ليلى بعد منتصف الليل وهو يرفع صوته منادياً على ليلى في  
 نداءات متكررة . يظهر له أحد الجيران من شرفة صغيرة على ناصية زقاق يكاد تتلاصق  
 فيه شرفات المنازل المواجهة بعضها بعضاً ، وهو ما يكشف النزعة الطبيعية في أسلوب  
 تصميم المنظر في الحي الشعبي حيث تتلاحم البيوت وتتلاصق الشرفات وتكشف النوافذ  
 المتقاربة في مواجهة بعضها عما بداخل الغرف. مما يكشف عن العادات في الأحياء  
 الشعبية في سرعة استجابة السكان لأي نداء طالب لأحدهم ، فإلى جانب خروج (الجار)  
 إلى الشرفة متسائلاً عن ينادي ، تخرج (ليلى) من الشرفة المواجهة . فهذه الاستجابة  
 ممن لا يخصه الأمر قليل صاحب الشأن نفسه (النادى عليه) سمة من سمات التطفل ،  
 والتدخل في شؤون الآخرين ، وهي سمة مرتبطة بالأحياء الشعبية .

غير أن ليلى عندما نظرت نحو الساحة من الشرفة لم تجد أحداً فقد اختبأ (أحمد) عند  
 سماعه لصوت رجل ينادي من الداخل على (ليلى) ولذلك تعود إلى داخل غرفتها. ومع  
 اختفاء الجار من شرفته يعود (أحمد) إلى الظهور ليعاود النداء على (ليلى).

من اللافت للنظر أن الخلفية النظرية في هذا المشهد هي نفسها خلفية باب غرفة (ماريا) في فيلم (قصة الحبي الغربي) حيث المربعات الزجاجية الملونة بألوان منها الأحمر والأزرق والأخضر.

أما لثة الحوار بينهما فنجدها مختلفة تمام الاختلاف مع الحوارية الغزلية التي رأيناها بين (روميرو وجولييت) أو بين (شكسبير وميولا) أو بين (توني وماريا) فلكل بيئة تعبيراتها وبواعثها وطريقة إلقاء الحوار فيها :

- ليلي : يا خبر ؟ إنت هنا  
أحمد : إيه ؟ غريبة  
ليلي : طبعاً . إراي عرفت البيت ؟  
أحمد : قلبي فتن عليه  
ليلي : يا سلام !!  
أحمد : منا خلاص قلبي بقا رادار . منين ما تروحي حيدلني عليكي  
ليلي : طب وقلبك عايز إيه ؟  
أحمد : قلبي عايز قلبك  
ليلي : عايزه ليه ؟  
أحمد : حيساله سؤال صغير ويرجمهولك تاني  
ليلي : حيساله يقول له إيه ؟  
أحمد : يا ترى قلبك بيحبني زي قلبي ما بيحبك ؟  
ليلي : لسه بتسأل السؤال ده ؟  
أحمد : كنت عايز أتأكد  
ليلي : وأتأكدت ؟  
أحمد : خلاص أتأكدت (تختلس النظر إل ما خلف ستارة الشرفة)  
ليلي : طب امشي بلوقتي يا أحمد امشي  
أحمد : وامشي ليه ؟  
ليلي : أحسن بمدين حد من أهلي يشوفك ؟  
أحمد : أنا عايزهم يشوفوني

- ليلي : إزاي يا مجنون ؟
- أحمد : أنا عايز الدنيا كلها تشوفني
- (وهو يدور حول نفسه في محيط واسع بعرض فضاء الساحة)
- ليلي : إزاي بس
- أحمد : انزلي ونا أقولك
- ليلي : ما اقدرش
- أحمد : خلاص ، أطلعك أنا (وهو يستدير للخلف في اتجاه الصعود إليها)
- ليلي : تطلعلي يا مجنون . حا تعمل إيه ؟
- أحمد : (ينحنى على برميل بلاستيك أزرق ملقى أمام حائط الخلفية الملونة ويدحرجه في اتجاه أسفل الشرفة)
- ليلي : يا مجنون . لأ
- (يستمر في الدحرجة عبر الفضاء المتظري ويقف فوق البرميل ليصبح قريباً منها وبينهما سور الشرفة الخشبي)
- ليلي : يا مجنون
- أحمد : خايفه علي ؟
- ليلي : من باب النوق وجبر الخواطر
- أحمد : بس ؟
- ليلي : بس
- (يخرج الجار صائحاً إلى شرفته المواجهة لشرفة ليلي)
- الجار : هو فيه إيه ؟
- (يقفز أحمد إلى الأرض ويهرول محاولاً التخفي مقلداً نداء بائع الصحف ومصطنعاً مشية رجل أعرج في دورانه في الساحة بون أن يحمل تحت إبطه جريدة ، وبدون أن تشي ملابسه الأنيقة عن هيئة بائع خاصة وأن الصحف لا تباع في منتصف الليل أو في الحواري)
- أحمد : أهرام . أخيار . جمهورية . اقرا الحادثة
- الجار : حادثة إيه ؟

أحمد : دبحوا الجاموسة يا ريس . أخبار أهرام . جمهورية

الجار : دبحوا الجاموسة ! أما واد مهفوف صحيح !! ~

تتبدى الجمالية هنا في الشكل الميلودرامي القائم على عنصر المصادفة ، التي تغير مسار الحدث بشكل يقوم على الافتعال ، كما تغير مسلك الشخصية فجأة دون تهديد أو تهينة تدعمه بالمصادفة . حيث تتحول هيئة أحمد عن طريق التشخيص من حالة يفترض أنها شاعرية (رومانتيكية) إلى حالة نقيضة وفجة من عاشق إلى بائع صحف زائف ، بما يستلزم ذلك التحول الفجائي من تكوين جسماني ونفساني إلى حالة أخرى متحفزة ومشدودة الأعصاب ، ومن الرقة والروحانية إلى الغلظة في الحركة وفي الصوت.

**جماليات التشخيص والاستعراض في مشهد فتيات المشغل**

في فيلم West Side Story :

تنقل الكاميرا لتسجل فرحة ماريما مع فتيات مشغل الخياطة آنيما وروزالينا وكونسويلو ، وهي تتحرك بخفة ومرح ، فتتقافز هنا وهناك بين دهشة الفتيات اللواتي يستحسّنهن على كشف سر سعادتهن الفجائية الغامرة وتتساءل إحداهن بتخايب .. هل هي سعيدة بسبب مشروع خطبتها لتشيغو ، وهل هي عاقدة العزم على عدم الإفصاح لهن عن سبب سعادتها ، بينما تنطلق في غناء عاطفي وحركة راقصة مرحة تعبيراً عما تشعر به من سعادة وهي تستبدل (فساتين الزبائن) في تكوينات فردية . وهكذا ينقلنا (الفيلم) عبر مشهد مقارن لمشهد روميو وجولييت حيث يتسلق (روميو) شرفة (جولييت) في مسرحية شكسبير ، ومشهد (توني وماريا) على السلم الخلفي لمسكن (ماريا) وبذلك تشتعل كيمياء ذلك اللقاء الغرامي لنرى تفاعلاته عند طرفها الثاني (ماريا) حيث يدور المشهد في المشغل مع لقطة متوسطة لماريا . فما أن ترتدي إحدى القبعات على رأسها حتى تخلعها وتجرب دعة ثانية .. وسريعاً ما تتغير اللقطات لنرى في عمق الكادر فتاتين تجلسان خلف ألتي الحياكة إحدهما (آنيما) التي تبادر مُعلقة على حالة المرح الفجائية التي ظهرت على ماريما باستنتاج (حدسي) مستفز : خاصة وقد شهدت ما جرى في مشهد الحقل الراقص حيث أوكل برناردو إلى تشيغو مراقبتها كما كلفها هي أيضاً بذلك :

~ آنيما : ماذا فعل تشيغو بها ؟ (للأخريات)

ماريا : تشيغو ؟ لماذا تشيغو ؟

روزالينا: ربما هي تزين نفسها من أجلنا " (ونلاحظ لهجة التهكم هنا أيضاً)  
ترتدي ماريا فستاناً أحمر اللون بحمالتين وأسفله فائلة بلون أصفر والفستان محاط بإطار  
أصفر من أسفله .

ومع أن روزالينا تبهر باعتناء ماريا بنفسها وبزينتها بـ" من الخبث إلا أن براءة ماريا  
فيما يبدو لم تلحظ الصيغة التهمكية المتخاطبة التي ينطوي عليها تبرير روزالينا . لذا  
فهي تشكرها بعد أن كانت تعطيها ظهرها حيث تنظر إلى الكاميرا بما يوحي بأنها  
تنظر لنفسها في المرآة:

"ماريا : شكراً يا عزيزتي "

ومع استدارتها فاردة ذراعيها نحو روزالينا التي ترتدي فستاناً أحمر اللون أيضاً ثم تدور  
بروزالينا دورة حول نفسيهما لتواجه الكاميرا من جديد إحياء بمواجهتها لزميلاتها :

"ماريا : (روزالينا) (كونسويلو) يا صديقتي الرائعات يمكننا أن نحفظن سرّاً ؟

روزالينا : أحب الأسرار

ماريا : لا .. من أخبركن ؟ "

تنهض كونسويلو التي ترتدي فستاناً بخطوط عرضية بمستويين من اللون البنفسجي  
لتصبح على يمين ماريا وأنيتا من خلف روزالينا . يحطن ثلاثتهن بها إحاطة إلحاح  
مترقب لبوحها بالسر :

"ماريا : ماذا ؟ "

وهي تتجه إلى الخلف في انقضاضها المرح على أنيتا كما لو كانت خجلة :

"أنيتا : المسكينة . فقدت صوابها "

تنطلق ماريا بعيداً عنهن وفي لقطة منفردة تضع باقة ورد اصطناعية حمراء على رأسها

"ماريا : بالفعل أنا مجنونة "

وهي تعود في اتجاه روزالينا في لقطة تظهر رشاقتها لتعبر من أمام روزا وتتجاوزها لتصبح  
أمامها في اتجاه يمين اليمين مما يشكك فيها روزا :

"روزالينا : قد تكون مجنونة . تبدو مختلفة نوعاً ما

أنيتا : ماذا يحدث معك يا ماريا ؟ (عبر الشد والجذب والضغط عليها  
لتعترف بما يحدث لها) :



هنا تنطلق بالفناء فتترك لمشاعرها مهمة البوح والتعبير الفناني أكثر مناسبة من غيره عند البوح :

ماريا : (تغني) أشعر بأنني جميلة .. جميلة جداً وذكية وسعيدة

وأشفق على كل فتاة لا تشعر مثلي اليوم

مثل هذا البوح عبر الفناء لا يصور إلا بـلقطة قريبة مكبرة Close-up لوجه الشخصية حتى تتأكد مصداقية ما تبوح به. قطع إلى لقطة لها في دوراتها حول نفسها مع عبور سريع لمعين الكاميرا في لقطة وراء أخرى تتابع ماريا التي لفت الوشاح البنفسجي حول رقبتها ليتدل من أمامها حتى ذيل فستانها . في لقطات تتنوع زواياها ما بين Profile و Dissolve واللقطة المنخفضة . وكلها في مواجهة ماريا التي تعيش حالة سمو عاطفي مراهق أمام رفيقاتها :

"ماريا : أشعر بأنني فاتنة .. فاتنة جداً وهذا أمر مخيف "

عند تصريحها بأن ما آلت إليه حالها يبعث على الخوف تعقد ذراعيها على رأسها كما لو كانت تدلل على أنها في حاجة إلى ما يقيها المجهول أو ما يحفظ عقلها من أن يفر خارج رأسها؛ فالحركة تتواءم مع الكلمة في إنتاج الأثر الدرامي معنوياً وجمالياً :

" أشعر بأنني جميلة وبالكاد أصدق أنني حقيقية "

مع الوشاح البنفسجي الذي يحيط بكتفَيْها متدياً من أمام ذراعيها حتى نهاية الكادر المتوسط اللقطة ؛ وفي مواجهتها ستارة خلفية بنفسجية تتدل مسدلة على النافذة يوحي المخرج بأنها محاصرة بجواء بنفسجية من أمامها ومن خلفها ليسخص الجو الرومانتيكي المسيطر عليها. ولأن الحب يطلق طاقته بداخل المحب ، فهي تتحرك طوال الوقت هنا وهناك حركة أشبه بالتحليق في فضاء المكان ، فهي تتقافز كفراشة هنا وهناك ، لتتجه أخيراً إلى أنيتا التي مازالت كبقية فتيات المشغل قابعة وراء آلة الحياكة ، وتضع يراها على كتف أنيتا متسائلة في براءة طفولية :

ماريا : هل ترين الفتاة الجميلة عبر المرأة هناك ؟ " (تقصد نفسها بالطبع )

في لقطة انتقاضية من أعلى تسجل الكاميرا انحناءة مزموجة لكلتا الفتاتين ماريا وأنيتا. ومع صعودهما إلى أعلى تنظر الكاميرا نظرة خاطفة للمرأة التي يظهر على سطحها في خلفية الصورة وراء ماريا جزء من فستانها ثم يظهر نصف ماريا وهي تنحني إلى أسفل لنرى معها نصفها الأعلى على سطح المرأة

”ماريا : هي قد تكون تلك الفتاة الجذابة “

تحير الكاميرا ما بين انثناء ماريا إلى أسفل لترى نفسها في المرآة وانتصاب ظهرها . ثم معاودة الانحناء مرة أخرى وهي تعاود إطرأ نفسها وفي كل الحالات تتخذ الكاميرا لقطة عين الطائر مرة ثم اللقطة من أسفل في مرة ثانية .

”ماريا : وجه جميل وثوب جميل وابتسامة جميلة . يا لجمالي “

ومن ثم تستدير وظهرها للكاميرا في لقطة (أمورس Amorce) فاردة ذراعها كما لو كانا جناحي طائر في حركة حلقة أمام المرآة فإذا بها أمام صورة روزالينا التي انعكست في المرآة بديلاً عن صورتها هي. ولأن ماريا فوجئت بأن صورة روزالينا هي التي احتلت صفحة المرآة منع أنها هي التي تنصدر أمام المرآة - لذلك تتجه جانبياً نحو آنيثا احتجاجاً ودون أن تغيب الستارة البنفسجية المسدلة على النافذة في الخلفية عن عين الكاميرا .

تستمر الكاميرا في متابعتها المرحلة لمرح ماريا في مشيتها الاستعراضية من أمام الفتيات خلف ماكينات حياكتهن من عدوى مرض المراهقة الفجائي الذي أصاب ماريا فجأة وبغير سابق إنذار بما جعلها تتقافز هنا وهناك :

”ماريا : أشعر بأنني مذهلة وفاتنة وكأنني أركض وأرقص فرحاً “

مع أنهن يعلمن في قرارة أنفسهن أن تلك هي عدوى الحب . إلا أن التأكد من حدسهن بإزاء حالة ماريا يتحقق عندما تصرح ماريا بلسانها بسبب اشتعالها الفجائي بالحركة والتدفق الشعوري الحار . غير أن ماريا تُرضي فضولهن ، فتلقي بالوشاح أو بأداة الإيحاء بحالتها الرومانتيكية جانباً معلنة عن سبب سعادتها الغامرة :

”ماريا : لأن شاباً رائعاً ووسيماً يحبني “

لقد أسقطت ما بنفسها أمامهن ، مع عدم بوحها باسمه . بينما وجدنا توني - في مشهد (الشفرة) - وليس على لسانه سوى ماريا حتى أنه يتخيل الدنيا كلها تهتف خلفه مرددة أصداء مناجاته باسمها عبر الطرقات والساحات في سكون الليل . وربما امتنعت عن البوح باسمه لأنها فتاة والفتيات أحرص من الرجال على أسرارهن . ولتأكيد ذلك درامياً وجمالياً جعلها المخرج تضم ذراعها على صدرها في اللقطة الأخيرة التي تصرح فيها بأنها واقعة في حب شاب محب لها دلالة على أنها تطوي اسمه في صدرها .

” روزا - كونسويلو : هل تعرفتم إلى صديقتي ماريا . الفتاة الأكثر جنوناً في الحي ؟ “  
لا تحتاج ماريا المتدفقة بالمشاعر والحركة الحارة السريعة إلى الرد على تهكمهن فتتجاوز  
رقصاً نحو أمامية الصورة لتتقدم في الوسط بين روزا وكونسويلو في تكوين يتخذ شكل  
هرمي مقلوب :

” ماريا : ستعرفونها حالما يقع نظركم عليها  
الفتيات : هي التي تعاني من حالة صدمة قوية . تظن أنها مغرمة وتظن نفسها في  
أسبانيا

ليست مغرمة لكنها مجنونة فحسب . إنه تأثير الحر حتما . أو مرض نادر .  
أو أنها أفرطت في الأكل . أو ربما أنها البراغيث . لا تقتربوا منها . أرسلو  
تشيно

ليست تلك ماريا التي نعرفها . كانت متواضعة وطيّارة ومهذبة ومتأنقة .  
كانت ذات تربية صالحة . وناضجة وهي الآن مجنونة . ملكة جمال أمريكا  
يا ملكة جمال أمريكا . ألقى خطاباً . هيا

ماريا : أشعر بأنني جميلة . جميلة جداً . ويجدر بي الحصول على مفتاح المدينة  
يجب وضع لجنة لتكريمي ”

الفتيات : (ترنمة جماعية موحدة بمقطع صوتي مبهم ومتكرر في تصاعد كفاصل  
تعقيبي نقدي منهن بديلاً عن الموسيقى وكنوع من التظليل الكاريكاتيري الساخر )  
ماريا : أشعر بالدوار . أشعر بالفرح . أشعر بالسعادة والابتهاج . وأشعر بأنني جميلة  
جداً

بحيث تستطيع ملكة جمال أمريكا أن تستقيل

الفتيات : ( يكررن الترنيمة الصوتية الكاريكاتيرية نفسها )

ماريا : هل ترين تلك الفتاة الجميلة عبر المرأة ؟

الفتيات : أية امرأة ؟ أين ؟

ماريا : من قد تكون تلك الفتاة الجذابة ؟

الفتيات : ماذا ؟ أين ؟ من ؟

ماريا : وجه جميل . ثوب جميل . ابتسامة جميلة . يا لجمالي

(تراجع إلى يسار الخلفية لتتقدم الفتيات الثلاث في صف واحد . كل وراء الأخرى أمام المرأة لتصبح ماريأ أخرهن )

الفتيات(بالقناع) : يا لجمالي .. يا لجمالي . يا لجمالي

ماريا : أشعر بأنني فاتنة

(تندفع للأمام لتعبر من أمام المرأة وخلفها الفتيات في خط شبه دائري )

الفتيات : أشعر بأنني فاتنة

ماريا والفتيات : (يشكلن في وسط الكادر نصف دائرة أو شكل قوس في مواجهة

الكاميرا)

أشعر بأنني أركض وأرقص فرحاً . لأن شاباً وسيماً يحبني

ينتهي الاستعراض الغنائي الراقص الذي تُشخص ماريأ نفسها فيه عروساً ، ينتهي بخبكة انشراح جماعية تطلقها الفتيات مع توقيت الدخول الفجائي لصاحبة المشغل من مدخل جانبي:

صاحبة المشغل : رجاء أيتها الفتيات

إن أردتن الغناء افعلن ذلك مع الإبر

والأ فستجدن أنفسكن تغنين في الشارع في أثناء العشاء "

قبل أن تنصرف السيدة " لوسيا " صاحبة المشغل . كانت ماريأ المتدفقة والمشعة بوهج غرامها الوليد قد استعدت للدفاع . فما أن انتهت لوسيا علقت ماريأ مندفعة لتصبح أمام السيدة وظهرها لها :

ماريا : ولكن يا سيدة لوسيا ماذا تتوقعين ؟

نحن نستعمل آلات سنجر للخياطة (وهي تخلع باقة الورد

الاصطناعية)

لوسيا : أجل طبعاً . امزحن في المنزل . حيث لا يمكنني سماعكن .

تنظر الكاميرا هنا إلى كل من لوسيا وماريا في حين تعطي كل منهما ظهرها للأخرى في تكوين متماثل تماثلاً غير تام . لوسيا تتوجه للفتيات الثلاث خلف آلاتهن وماريا تميل جانباً نحو منضدة تضع عليها باقة الورد التي كانت تتوج بها رأسها :

لوسيا : هيا اذهبن حان وقت الإقفال

الفتيات : حسناً . طابت ليلتك سيدة لوسيا

لوسيا : (ومع عبورها في اتجاه باب الخروج تصدر توجيهاتها الليلية الأخيرة المعتادة)  
أنزلن الستائر وانزعن الدبابيس واطفئن الأنوار واقفلن الأبواب (وهي تواجه آنيتا)

ولا تنسى أن تديري لافتة (معلق) المعلقة من داخل باب المشغل الزجاجي ناحية الشارع

(وهي تحيي آنيتا المسؤولة عن المشغل)

لوسيا : طابت ليلتك آنيتا

آنيتا : طابت ليلتك (كذلك يسمع صوتها تودع ماريا )

ص.لوسيا : إلى اللقاء ماريا

ماريا : إلى اللقاء

آنيتا : فُتحت أبواب السجن

(تتحرك وهي توجه حديثها المتبرم لماريا في طريقها لترتيبات الإغلاق)  
ظننتها لن ترحل أبداً . يصعب التصديق أن تلك المرأة المعجوز.

كانت شابة مثلنا في الماضي

(ماريا تتشغل بالنظر إلى نفسها في المرأة الصغيرة مما يوحي بأنها تنهيا للقاء غرامي)

آنيتا : هيا لنذهب قبل أن تُبدّل رأيها وتعود

ماريا : انذهبي عزيزتي . سأقفل الأبواب

آنيتا : لماذا ؟

ماريا : لدي عمل أقوم به

آنيتا : قومي به غدا

ماريا : لست مستعجلة -

إن ماريا ترتب للقاء توني هنا في المشغل وتتذرع بالرغبة في إنهاء عمل لديها . غير أن آنيتا تتحرك في اتجاه باب الخروج :

آنيتا : أنا مستعجلة . سأذهب إلى المنزل وأخذ حماماً بالفاقيع

السحلية السوداء (وهي تراجع زينتها أمام المرأة الصغيرة )

ماريا : السحلية السوداء !؟

آنيقا : كل جسمي . لدي موعد مع برناردو بعد الشجار  
(تقصد بعد معركة Sharks ضد Jets تلك التي اتفق عليها كل من برناردو وريف)

ماريا : أي شجار ؟

آنيقا : عصابة Sharks وأولئك الشبان في الحفلة الراقصة

في تلك الحوارية السابقة بين ماريا وآنيقا حرص المخرج على أن تظهر كل منهما في لقطة متوسطة أو قريبة منفردة ليكشف عن حرص كل منهما على خصوصيتها . وعلى معايشتها ، أو تهيئها للقاء عاطفي ، آنيقا مع برناردو وماريا مع توني . ولم يجمع بينهما في كادر واحد من هذا المشهد إلا عندما أحست ماريا بأن خطراً ما في الطريق ، حيث كشفت لها آنيقا - ربما عن غير قصد منها - عن أن شجاراً سيقع بسبب ما جرى بينها وتوني في ذلك الحفل واكتشاف أخيها برناردو له (مع أن الشجار مقرر من عصابة Jets سلفاً) هنا فحسب جمع المخرج بين الفتاتين العاشقتين في لقطة متوسطة ومباشرة . حتى أن المواجهة بذلك تكاد تكون بين ماريا نيابة عن توني وآنيقا نيابة عن برناردو :

ماريا : سيتقاتلون الليلة ؟

آنيقا : لن يتقاتلوا ليلعبوا

ربما كانت آنيقا تظن أن المسألة لا تتعدى حدود اللعب ككل مرة ، وربما كانت تلتطف الأمر على ماريا ، غير أن الأمر بالنسبة لماريا يشكل خطورة حتى ولو كان قتال لعب :  
" ماريا : لمَ عليهما التقاتل يوماً ؟ " (ولكن آنيقا تخفف الأمر وتبسطه)  
آنيقا : رأيتهم كيف يرقصون ؟ (وهي منشغلة بتصفيف شعرها ربما لإزالة التوتري)

وكان عليهم التخلص من أمر ما وبسرعة . هكذا يتقاتلون

ماريا : للتخلص من ماذا ؟

دون أن يزول توترها الذي تعكسه حركتها هنا وهناك بعد كل جملة تدلي بها آنيقا وكأنها تفتش في ضمير آنيقا تعبيراً عن القلق وبحثاً عن حقيقة الأمر  
آنيقا : هناك مشاعر كثيرة . وهم يتخلصون منها فعلاً . وبعد الشجار يكون شقيقك نشيطاً جداً

يبدو أن أنيتا كامرأة فرحة في داخلها لمثل ذلك الشجار الذي يدفع الدماء والحرارة في جسد حبيبها (برناردو) الذي يعود بعد الشجار إلى أحضانها . لذلك فهي في عجلة من أمرها حتى تستعد للقاء حبيبها بحمام بالفنادق السود :  
أنيتا : من المؤكد سأستعمل السحلبية السود

هنا يظهر في مدخل المشغل طيف توني الذي تلمحه الكاميرا مع استدارة ماريا المفاجئة التي أحست بوقع خطواته على الدرج الخارجي . ومع اندفاعه في نزول بعض الدرجات الضيقة القليلة أمام الباب الخارجي للمشغل واندفاعها نحوه : يلحظ وجود أنيتا التي تنفرد بكادر خاص في لقطة مكبرة وهي تحتضن عموداً (دعامة) في وسط المنظر محمقة نحوه في لقطة متبادلة من أعلى نحو ماريا التي انكفأت بصرها نحو المنضدة وعينها في اتجاه خارج الكادر نحو أنيتا المفترض وجودها . لتعبر اللقطتان المتبادلتان عن حوار صامت بلغة الأعين يفصح عن عتاب من أنيتا وخجل من ماريا في تفاعل مع لقطة ثالثة نصفية متوسطة - لقطة خط العين - على توني الذي وقف متحيراً بين نظرة أنيتا ومحرجا كما لو كان قد أحس بالورطة والإحراج الذي وضع ماريا فيه ، خاصة وهو يعرف أن أنيتا حبيبة برناردو شقيق ماريا الذي يقف ضد أية علاقة بينه وأخته . غير أنه سريعا ما يعالج الموقف ويكسر الصمت بتحية من رأسه :

توني : مساء الخير

لكن أنيتا وقد باغتها الموقف ومن موضعها السابق نفسه وهي تلف كفيها حول العمود تخاطب ماريا معاتبة ومتهمكة بترديد ما قالت له ماريا من قبل :

" أنيتا : اذهبي يا عزيزتي . سأقفل ؟ "

تزد الكاميرا على أنيتا الصامته إلا من نظرة منكسرة وابتسامة بلقطة مكبرة لتنتقل فوراً قرار أنيتا التي تخلع معطف الخروج الخفيف معلنة بقاءها :

أنيتا : ما زال الوقت مبكراً لنقول مساء الخير

في لقطة تمطيها مع الكاميرا ظهرها ، لتحديث نوعاً من أفق التوقعات بالنسبة للمشاهد جنباً إلى جنب مع العاشقين البتدئين ، فهي تردف من وراء لقطة تتجاهلها لتعكس حال العاشقين ؛ فماريا ما زالت تضع وجهها إلى أسفل فوق المنضدة ذات السطح الزجاجي اللامع - ربما لتنتظر انعكاسات ظل وجهها وهي على تلك الحال المحرجة

- وفي خلفية الصورة أعلى ماريا يقف توني متبلاً ويسراه في جيب سترته (البيج) وكلاهما تخترق أذنيه كلمات آنيتا العنيفة :

" آنيتا . عليك القول "طاب يومك "

يحاول توني التخلص من الحرج مكتفياً بانحناء خفيفة مع كلمة :

" شكراً . طاب يومك "

بينما تحاول ماريا التخلص من الموقف بتوجيهه لشراء الأسبرين من الصيدلية

توني : ستحتاجين إليه ؟

ماريا : ليس نحن

توني : (ماداً يده إليها ) نحن بخير . نحن خارج العالم

آنيتا : لقد فقدتما صوابكما (في لقطة منفردة ومكبرة خارج عالمهما)

توني : نحن على ارتفاع ١٢ قدماً في الجو (في كادر يجمعهما متواجهين )

ماريا : تستطيع آنيتا رؤية ذلك

تقترب منه ملتحمة معه والكاميرا من خلف ظهره تنظر إليها لتحل محل توني قبل أن تنصرف آنيتا تنظر ملياً نحو ماريا قبل أن تختفي من الكادر لتحل ماريا فيه وهي تعبر في الاتجاه الذي غابت فيه آنيتا بينما يظل توني ساكناً في موضعه عاقداً ذراعيه أمام أسفل صدره لتتسع اللقطة مع حركة ماريا في اتجاه آنيتا فيضم الكادر ثلاثة العشاق الغرماء في لقطة يقف فيها كل من آنيتا وتوني في اتجاه مغاير حيث تواجه ماريا آنيتا في شبه توسل :

"ماريا : لن تخبري أحداً "

يبدو توني قلقاً . تنسحب الكاميرا بلقطة من خلف ظهر ماريا لتركز على وجه آنيتا :

آنيتا : ماذا سأخبر؟ كيف سأعرف ما قد يحصل على ارتفاع ١٢ قدماً فوق رأسي؟

قطع . ولقطة لوجه ماريا وابتسامة الرضا على رينيه . قطع على آنيتا وهي تسجل

تحذيرها الأخير لماريا في لقطة من الزاوية السابقة نفسها ومن نفس المسافة ونفس

العدسة :

"آنيتا : يستحسن أن تعودى إلى المنزل بعد ١٥ دقيقة "

كان الحب يحمل في معصمه ساعة يعاود النظر في عقاربها ما بين لحظة وأخرى !؟



لا يفوت المخرج الموهوب (روبرت واين) أية فرصة ليعكس لنا رأيه في لقطة وراء الأخرى كلما كان ذلك مطلوباً أو ضرورياً . ليعطي المتفرج وجهة نظره في بعض المواقف . لذلك تأتي اللقطة التالية مباشرة لنرى ماريا وخلفها توني وكليهما يعطي ظهره للكاميرا ، وهما يقفان أمام آنيता بعد أن تختتم تحذيرها الأخير . كما لو كانا تلميذين يستمعان إلى نصيحة المعلمة في الدرس الأخير . كما لا ينسى المخرج أن يتوّج جمالية التكوين بانحناء توني قليلاً للأمام معتمداً (بكوعه) الأيسر على المنضدة في حين تنتصب ماريا واقفة ، لتأتي اللقطة التي تليها مباشرة بعد انصراف آنيता ليحل محل آنيता ماكيت تعليق الأزياء وعليه جاكيت أسود تحته قميص أبيض وحول الرقبة (بابيون) أسود تظليلاً توكيدياً للمعادل الرمزي للمعلم حيث ما يزال توني وماريا في وضعهما المتلقي لما يلقي عليهما من إرشادات ولكن في وجود المانيكان الساكن الصامت . في هذه اللقطة التي تعقبها لقطة مواجهة منفردة يتوّجها إلقاء ماريا بنفسها في حضن توني :

- توني : لا بأس . هي تحبنا  
 ماريا : ولكنها قلقة . وأنا أيضاً  
 توني : هذا جنوني  
 ماريا : هل ستذهب إلى الشجار الليلة ؟  
 توني : لا  
 ماريا : بلى (تنفصل عنه متراجعة إلى الخلف قليلاً)  
 توني : لماذا ؟  
 ماريا : عليك الذهاب لوقف الشجار  
 توني : لقد أوقفته . سيحون مجرد تشابك بالأيدي بين فردين من العصابات  
 ماريا : ناربولن ..  
 كما لو كانت تشك في روح المسألة عند أخيها ، لذلك لا تكمل الجملة وتنقل إلى تحذير توني فهو طوع أمرها وليس أخاها كذلك  
 أي شجار لا يأتي لمصلحتك  
 توني : ماريا كل شيء يأتي لمصلحتنا .. إنه السحر  
 ماريا : اسمعني واصغي لي . عليك الذهاب لوقف الشجار

تونى : أهذا مهم جداً بالنسبة إليك ؟  
 ماريا : أجل  
 تونى : حسناً سأذهب أنا  
 ماريا : أصدقك (تحتضنه ) . أنت تتمتع بسحر فعلاً  
 تونى : طبعاً (يحتضنها بقوة )

**جماليات التشخيص في لقاء العشاق في المشغل في مسرحية (قصة الحي الغربي) :**

يعيد العرض المسرحي إنتاج اللقاء الغرامي -المتفق عليه في الفيلم بين (تونى وماريا) في المشغل - بين (أحمد وليلى) ، حيث أضاف العرض عدداً من هياكل المانيكان التي حمل بعض منها رأساً لرجل . وحمل البعض الآخر رأساً لفتاة . واستبدل الغزل الرقيق بغزل شعبي الأسلوب لا رومانسية فيه . وأدار في المشغل فقرة تشخيصية يعيد فيها إنتاج لعبة (العريس والعروس) التي يلعبها الأطفال . وفيه يشخص (أحمد) دورين شخصية (والد ليلي) بالانتقال من وراء هيكل (مانيكان) ثم الانتقال وراء هيكل رجل ثان ، يؤدي فيه شخصية (الشاب المتقدم) لطلب يد الفتاة ، مستعيراً صوت الفنان (يوسف وهبي) . وتنتقل (ليلى) وراء هيكل فتاة لتؤدي دور والد الفتاة أو صوت الفتاة مستعيرة طريقة الأداء الصوتي للفنانة (ماجدة) . وفي كل مرة يخفض كل منهما رأس المانيكان لأسفل حتى يظهر وجهه للجمهور . وبين حين وآخر يهجم على (ليلى) ليحتضنها ، فتصرخ : " مش قصاد ماما " . فإذا به يحتضن مانيكان (فتاة) معتذراً :  
 " لا مؤاخذاة يا طنط "

"ليلى : هو إيه أصله ده ؟ مش لما تخطبني الأول ؟ روح كلم ماما .  
 أحمد : يا سلام .. أكلمها ونا أخاف ؟ تعالي شيلي أمك معايا  
 (وهو يهم برفع مانيكان نسائي من مكان إلى آخر لتتحرك هي من خلف المانيكان وتحني رأس المانيكان لتشخص دور الأم )  
 أحمد : مساء الخير يا نينه  
 ليلى/ الأم : أهلاً مساء النور يابني  
 أحمد : إزيك يا نينه ؟  
 ليلى/ الأم : الحمد لله . كويسه  
 أحمد : أنا في الحقيقة كنت جاي . طالب إيد بفتك

ليلى / الأم : أيوه يا بني .. بس إيد ..  
 أحمد : بس إيه ؟  
 ليلى / الأم : بنتي فقيرة  
 أحمد : وإيه يعني .. نكمل بعض  
 ليلى / الأم : ما يتفعلش  
 أحمد : ليه ؟  
 ليلى / الأم : أنت م الزمالك وهي من بولاق  
 أحمد : كل دي كلمات لانا كتبتّها ولا ليلى سمتها .. هما اللي كتبوها وهما  
 اللي سموها  
 وبعدين أنا ليّ إيد وليلى ليها إيد . أنا ليّ رجل وليلى ليها رجل .  
 أنا ليّ راس  
 وليلى ليها راس .. صح  
 ليلى / الأم : وهو الضوفر يطلع من اللحم يا ابني  
 أحمد : لازم يطلع يا نينه لإننا احنا اللي لازم نكتب مستقبلنا ونسميه  
 ليلى / الأم : خلاص موافقة  
 أحمد : يعني موافقة يا نينه  
 ليلى / الأم : موافقة  
 أحمد : أبوسك (يهجم عليها فتروغ منه)  
 ليلى : انت بتستعيط يا ابني  
 أحمد : لا والله مش قصدي  
 ليلى : على ماما ؟!  
 أحمد : يا حبيبتي يا ماما  
 (يهجم عليها فتروغ منه في الاتجاه الآخر ليحتضن المانيكان)  
 أكلك منين يا ماما ؟ أبوسك منين  
 ليلى . هو إيه أصله ده ؟ وبعدين المشكلة مش في ماما  
 دي ست غلبانه وطيبة على نياتها . المشكلة في باباك

أحمد : ماله ؟  
 ليلي : حيوافق ؟  
 أحمد : يا سلام ! ما يوافقشي ليه ؟ تعاليلي  
 (يتحرك في الناحية الأخرى ليقف من خلف مانيكان رجل )  
 ليلي : هو ده باباك (تتحرك ليصبح المانيكان بينهما )  
 (تستعير طريقة أداء الفنانة ماجدة)  
 ليلي/ماجدة : أنا ليلي  
 أحمد/يوسف وهبي : الممرضة  
 ليلي/ماجدة : أيب .. (يقاطعها)  
 أحمد/يوسف وهبي : يا عثمان يا إدريس . إبنوها حسابها وخلوها تتغدى في  
 المطبخ  
 قبل ما تروح  
 ليلي/ماجدة : متشكرين يا سعادة البيه  
 أحمد/يوسف وهبي : العفو .. روحي  
 ليلي/ماجدة : بس أنا مش ليلي الممرضة بتاعة حضرتك  
 أحمد/يوسف وهبي : أمال إنتي مين ؟  
 ليلي/ماجدة : أنا ليلي  
 أحمد/يوسف وهبي : ليلي .. ليلي .. ليلي ؟! ليلي مين ؟!  
 ليلي/ماجدة : ليلي اللي بيحبها .. ابنك أحمد هها هها هها (ضحكة  
 مقتعلة حادة)  
 أحمد : (يخرج من وراء المانيكان . يهجم عليها فتهرب منه )  
 يا حبيبة ابني يا ليلي . أكلك منين يا ليلي  
 ليلي : جرى إيه يا عمو ، ما تحترم سنك أمال  
 أحمد : ما انت تطيري العقل يا بت (يعود إلى تقليد صوت يوسف  
 بك وهبي من وراء المانيكان )  
 ما علينا .. أيوه يا بنتي .. طلباتك

ليلي/ماجدة : أنا بحب أحمد ، وأحمد بيحبني . كل ما أجر عجلة .. أحمد  
يزقني

أحمد/يوسف وهبي: ما شاء الله .. ما شاء الله  
ليلي/ماجدة : وهو جه طلبني من ماما ، وماما وافقت . وحنّا جابين دلوقت  
عشان ناخد موافقة حضرتك يا عمو ..

أحمد : وماله .. الجمال سبحانه من صوّر الأخلاق . عشرة من عشرة .  
المهم العيلة .. حسب ونسب . انتي مين يا ليلي ؟  
ليلي : هيه .. أصلاً أصلاً أنا م الزمالك .. بس أماجت الديون ..  
حذفت البيت على بولاق .

أحمد/يوسف وهبي: يا للهول !! إنتي من بولاق .. الجرابيع .. الصبح  
ليلي/ماجدة : إيه ده ؟ عمو  
أحمد/يوسف وهبي: عمي الدبب .. واحدة جربوعة زيك تتجراً وتطمع إنها تحب  
إبني وتتجوزه

ليلي/ماجدة : الحب مش بإيدينا  
أحمد/يوسف وهبي: حب إيه وكلام فارغ إيه .. أنا فاهم الألاعب دي كويس  
ليلي/ماجدة : فاهم إيه ؟  
أحمد/يوسف وهبي: شايفاه شاب سانج طايش . أكيد طمعانه فيه وفي فلوس أبوه  
ليلي : لا يا سعادة البيه .. أنا لما حبيت أحمد مكنتش أعرف هو مين ؟  
كنت

أتمنى إن هو يبقى زبي (تشهق) من بولاق .  
أحمد/يوسف وهبي: اخوسي يا سافلة يا قليلة الأدب .. وكمان بتقوليهما في وشي  
يا للمهزلة الأرضية . يا للكارثة الجوية . يا للمأساة الحمراء .  
اخرجي من بيتي عليك اللعنة .. انت ومن ادخلك هنا .. من  
أعطاك

الحق لتصعدي هذا السلم ؟ يا بنت الشارع . يا بنت الفقراء البؤساء

يا بنت جلال الشراقوي! قللي من هو عمك؟ من هو خالك، ما  
هو أصلك، وما هو فلكك (بطريقة دراماتيكية)  
اخرجي يا حملاً يحملونه لعرين الأسد المرعب  
(يركع إلى جانب المانيكان ليؤدي نور الإبن)

أحمد : بابا .. بابا (يقف في لمح البصر خلف المانيكان ليقلد الوالد)  
أحمد/يوسف وهبي: تعال هنا يا سي أحمد . الكلام اللي بتقوله البنت دي صحيح؟  
أحمد : (يركع إلى جانب المانيكان)

أنا بحب ليلي .. أنا بحب ليلي ومقدرش أعيش من غيرها  
أحمد/يوسف وهبي : أنت كمان يبقى اخرج من بيتي اخرجوه من بيتي .. آه  
(يتصنع تعب قلبه كما يحدث في الأفلام المصرية الميلودرامية)

أحمد/يوسف وهبي : قلبي .. قلبي ..

أحمد : بابا .. بابا

ليلى/ماجدة : عمو .. عمو

أحمد/يوسف وهبي : قلبي .. قلبي

أحمد : بابا .. بابا

ليلى/ماجدة : عمو .. عمو "

هكذا يتكرر موقف تصنع الأزمة القلبية في مبالغة وتكرار طغى على هذا المشهد  
التشخيصي في وقفة انتقادية عامة لأسلوب التمثيل والقصص السينمائية الميلودرامية  
المتعملة . وهو ما أبعد هذا المشهد - وهو في الأساس لقاء غرامي - عن أن يكون  
ترجمة لنفس المشهد في فيلم (قصة الحي الغربي) . وذلك مرجعه إلى اختلاف ثقافة  
المجتمع المصري عن ثقافة المجتمع الأمريكي والمجتمع الغربي عموماً ، وميل  
عروض المسرح المصري بعد الثمانينيات إلى إقحام الانتقادات السياسية والاجتماعية  
اللاذعة لممارسة نظام الحكم في ظل حالة الانفلات الاقتصادي والاجتماعي.

## جمالية الصدمة واللقطة الذاتية / الموضوعية

في مخمد المعركة في فيلم (West Side Story) :

تنتقل الكاميرا انتقلا لحظيا إلى مشهد المعركة التي عقد الطرفان المتصارعان العزم على نشوبها بالمدى أو بالسدسات حسب اتفاق زعيمى العصابات . تستعرض الكاميرا الفريقين ، وتركز على قدوم توني الذي يحاول عبثاً أن يوقف الصراع ويُوفّق بين الفريقين ، غير أن محاولاته تُقابل بالتهكم والتحريض من قبل برناردو ، مما أشعل حماس فتیان Jets خاصة بعد أن أشهر برناردو مديّة في هجمة قوية على توني الذي تغلب عليه وقتله بتلك المديّة نفسها . الكاميرا قريبة جداً حتى كادت أن تكون طرفاً متنقلاً فيها بين الطرفين ، كما لو كانت تحاول عبثاً منعهما من الوقوع - دون جدوى- . تخفي انحيازها أو تمايلها مع توني الذي كان ينشد السلام ، إذ تجسد لحظة إحباطها وشعورها بالأسى مثلما شعر توني نفسه . كانت اللقطات كلها في ذلك المشهد خليطاً بين الموضوعية والذاتية لأنها حملت وجهة نظر المخرج ووجهة نظر الشخصية نفسها(توني) .

لم يمنع حذر (ماريا) من وقوع الصدمة ، لم تكن قد قُدرت تقديرًا صحيحاً ردة فعل شقيقها ، وبذلك حل الألم محل البهجة ، وانطلقت صيحات الثأر بدلاً عن الغناء وذاعت دعاية طلب تشينو برأس توني أخذاً بالثأر ، واستحال لعب المراهقة إلى مطاردة ثأرية عبر الشوارع والساحات .

غير أن الألم الذي اعتصر قلب ماريا عند سماعها لمقتل أخيها على يد حبيبها لم يبذل حبها الجارف لتوني - قاتل أخيها- بالكراهية فعندما لجأ توني إلى أحضانها بعد أن تسلق الدرج الخلفي لمسكنها ، ما زاد رد فعلها عن لكلمات أنثوية مستضعفة على صدره وكتفيه سرعان ما استحالت إلى إلقاء رأسها باكية على كتفه وهو يعبر عن حزنه وندمه ويبرر فعلته وهو يستنكرها بعدوانية برناردو شقيقها وإهانتته له مع علمه بأن مسعاه كان الجنوح إلى السلم والتوفيق بين الفريقين .

مع ما يبدو من غرابة موقف ماريا (وفق سيناريو الفيلم) من سماحها لقاتل شقيقها - بعد علمها من تشينو بفعلته - بدخوله غرفة نومها ليبيت في أحضانها . هذا الموقف على غرابته مُناظر لموقف جوليت مع روميو بعد قتله لابن عمها Tybalt في مسرحية شكسبير ، وإن جاء ذلك في نهاية المشهد قبل الأخير من الفيلم . لذلك فإن

اللقطات هنا موضوعية وذاتية في آن واحد لأنها تعكس وجهة نظر المخرج المتفاعلة مع كاتب السيناريو تجسيدا لفكرة انتصار الحب الصادق وقهر العادات والتقاليد . وهو موقف على العكس تماما من الفكرة التي عالجتها مسرحية أحمد شوقي (مجنون ليلى) حيث العادات والتقاليد هي التي تنتصر على الحب وتهزمه . وذلك ما يفرق بين ثقافة مجتمعات الغرب وثقافة المجتمعات العربية ، وهو ما يبرر انتهاء العرض المسرحي (قصة الحي الغربي) بالمصالحة بين الفريقين وجمع شمل الحبيبين .

إن مشهد اللقاء الغرامي الليلي الساخن بين ماريا وتوني يعكس البهجة والألم معا فهو خير تجسيد لجماليات التشويه أو القبح الجمالي ؛ يعكس موقف ماريا الروح الأمريكية البراجماتية ، بما يكشف عن تأهلها السريع للانخراط في الحياة الأمريكية . فهي ترى الحاضر الذي يتطلع إلى المستقبل أقوى من الماضي ، خاصة وأن الحب هو الذي يقيم الحاضر ويفجره . بينما تجذب الكراهية وإرادة الانتقام أطراف الصراع إلى الحضيض . لذلك تلعب الموسيقى والإضاءة وزوايا اللقطات دورا شديدا حساسية ، لكسب التعاطف الجماهيري للعاشقين الصغيرين اللذين انتصرا على الألم وعلى نبذ ثقافة الثأر .. ثقافة القبيلة .. وهو نفس صورة العداء الأسري التعصبي الأعمى بين عائلتي مونتاغيو وكابوليوت .. هذا العداء الذي ينتهي ، ولا تصبح له قائمة تذكر - للأسف - إلا بعد موت الحبيبين روميو وجولييت في الدراما الشكسبيرية التي هي الأصل في المعالجات المسرحية والسينمائية المعاصرة التي نحن بصدها .

### جلال المأساة في موقف البطل التراجيدي :

في المشهد الأخير من فيلم West Side Story تتحقق دائرية الأسلوب حيث انتهى الفيلم في ساحة الملاعب كما بدأ . فلقد بدأ الصراع على هيئة عبث الشباب المراهق ، وانتهى مأساويا عندما سعى توني سعيًا حثيثًا نحو موته ؛ ليذكرنا بالبطولة التراجيدية في المسرح الإغريقي .

يبدأ المشهد والكاميرا تتابع توني الزاعق عبر الساحات في بحثه عن تشينو المتربص به بين حواجز شبكية طلبا للخلاص من نفسه . تفاجئه ماريا محاولة أن تقطع الطريق عليه حتى لا يواجه الموت بطعنة تشينو أو رصاصه .

تتابعهما الكاميرا في هرولتهما كل نحو الآخر ، وعندما يحتضنها يطلق الرصاص من الخلف فيسقط على الأرض بين يديها . تتحول الكاميرا إلى اللقطة المكبرة لتأكيد حجم المأساة حيث يحتضر في حجرها . فالحب أكبر من الأعراق والاثارات والأجناس .



في تعاطف الكاميرا مع مأساة ماريا تحت المتفرجين على التعاطف معهما ، والحزن على حبهما الضائع في تيار الهوس الطائفي والصراع العرقي الذي يطفو على سطح المجتمع الغارق شبابه في البطالة وحمى التنفيس عن هموم الأسر المهاجرة المغامرة بحثاً عن الحلم الأمريكي ، في الوقت الذي لا تزال رواسب الثقافات الإثنية العرقية تملو مسيطرة على مناطق كثيرة من العالم المعاصر :

توني : لم أصدق كفاية

ماريا : ليس هنا . لِيَدْعُونَا . سوف نهرب

توني : أجل سيمكننا

ماريا : سنهرب . أمسك بيدي

مع حلم يقظة المحبين في الوقت الضائع تشبثاً بالحياة ، أملاً في سلام لا وجود له . مع الإحساس بإطباق النهاية لا يتبقى سوى الغناء على حياة ضائعة ولحظة أخيرة لتلاقي العميون ولتلاص الأيدي ولعصف القلوب لذلك تغني ماريا وتوني يحتضن على حجرها - وأعضاء الفريقين يصطفون في صفين متواجهين يحاولون الاقتتال تباعاً ، فتوقفهم ماريا ماريا : ~~تراجعوا (تشينويمطيهما المسدس فتشهره نحوه ثم نحو الفريقين )~~

قتل أخي . ليس بالمسدس والرصاص ، بل بالكرهية

تسقط مع ومضات إضاءة حمراء تسلط عليها من كشاف سيارة الشرطة في الظلام .

ينزل الضابط ويتقدم نحو جثة توني فتهرع إلى الجثة :

ماريا : لا تلمسه (يتراجع الضابط ) "

هكذا حقق روبرت وايز بهذا الفيلم التراجيكوميدي الاستعراضي جماليات البهجة والألم في أعظم صورة للحياة المعاصرة .

### مسرحية قصة الحي الغربي وفكرة التزاوج بين الطبقات :

في مشهد يتوارى فيه حسن أسفل المنضدة بعد أن هرب سعيد من غرفة ليلي عند إحساسهما بقدوم أحمد للانتقام من سعيد لقتله شريف - وهذا هو المبرر الذي راعى فيه المؤلف قيم المجتمع العربي والشرقي -. تواجه ليلي أحمد لتحول بينه وفكرة القصاص من أخيها (سعيد):

ليلى : صدقتني بقايا أحمد . صدقتني لما قلت لك إن بيتنا كوبري مبني بالحديد المسح الذي لا يمكن تقدر تعديه . إحنا ممكن نحب بعض آه . لكن في الخيال

في الظلمه لكن في الحقيقة في النور .. لا يا أحمد .. يستحيل .

أحمد : الكوبري اللي بيني وبينك نقدر نعديه .. لكن اللي بيني وبينك مش كوبري  
اللي بيني وبينك دم . ونا مقعرش عليه.

(يخرج حسن من أسفل المنضدة فور خروج أحمد من شرفة الغرفة كما دخل . ليصبح  
خلف ليلي التي كانت قد تحركت خلف زجاج شرفتها نادمة على ما آل إليه الوضع):

حسن : بتحبيه ؟!

(معلناً عن مفاجأته بعلاقة ليلي بأحمد إلى الحد الذي يتجرأ فيه على القفز من شرفتها  
إلى داخل غرفة نومها)

ليلي : حسن (مباغته من ظهوره الفجائي في استدارة حادة نحوه)

(يصدف نحو الشرفة محاولاً اللحاق بأحمد رغبة في الانتقام منه وليلي تحاول منعه .  
ومن الغريب أن تنفجر طاقته الكلامية بعد أن كان معيب النطق .

”حسن : خايفه عليه؟ بتحبيه؟ بتحبيه يا ليلي ؟ بعد كل اللي سمعته منه ؟ طب  
ونا؟

ليلي : أنا بحبك يا حسن زي أخويا سعيد (تعطيه ظهرها مبتعدة عنه قليلاً)  
زيه بالطبط

حسن : (يدور حلها منفجراً) طبعاً . هو غني ونا فقير . هو زمالك ونا بولات  
(يصدف شاهراً مطواته نحو الشرفة ثم نحو باب الغرفة مسرعاً للبحث عن أحمد وهو  
يصرخ باسمه عالياً)

- المفاارقة الدرامية في موقفه التصامح :

تكشف المفاارقة الدرامية عن شريف على سرير في مستشفى بولات العمومي في  
الوقت الذي ظن فيه الجميع أنه قتل بما فيهم أحمد . أما المفاارقة الدرامية الثانية في  
المشهد نفسه ، فتتمثل في اكتشاف شريف بأن الفتاة التي سارعت بنقله إلى المستشفى  
وتبرعت له بدمها هي (نرجس) ابنة بولات - حبيبة سعيد - وليست صديقه وابنة  
الزمالك سوزان . كما توقع شريف نفسه وهو على سرير . يتقارب هذا المشهد مع  
مشهد (آنيستا) في الفيلم عندما ذهبت لتحذير توني من تشينو الذي سعى للآخذ بثأر  
برناردو . وإن بدى موقف نرجس هنا أكثر حميمية وأكثر إنسانية ، بما يتناسب مع  
الطبيعة المصرية . ولأن الثقافتين مختلفتان بين البيئة الأمريكية والبيئة المصرية .

استُبدلت الخانة بالمستشفى ، وزادت جرعة التوتر باعتداء (سعيد) على (شريف) وإصابته بجروح بالغة ونافذة ، وهو ما لم يحدث بالنسبة لـ (برناردو) في الفيلم ، وبذلك تضع نرجس ابنة بولاق أسس المصالحة على نحو تلقى .

- جمالية القطع والوصل بين المشهد المسرحي :

عندما يدخل الضابط لأخذ أقوال شريف في المستشفى في وجود نرجس يرتفع النصف العلوي من الحائط الخلفي ليكشف عن سعيد .. الذي يدخل مسرعاً ويقفز من الكوبري الذي يفصل بين الحيين في اتجاد بولاق ، ويدخل خلفه أحمد شاهرأ مديته ، عابراً الكوبري ليختفي في الناحية المقابلة ، يتبعه حسن شاهرأ مدسه ثم ما يليث أن يتراجع مع دخول شريف تقوده نرجس ليعبر الكوبري خلف حسن ، ووراءهما أحمد في اتجاههما مع محاولة (فخري) لإقناعه بالابتعاد عن المنطقة . يتوالى عبور الشخصيات . ما بين تحذير (أحمد) ، وبحث (حسن) عنه ، وهروب (سعيد) . وخشية (ليلي) مما يخلق حالة من التوتر الدرامي . يظهر الشاويش (كعب) على الكوبري وقد تجرد من زيه الرسمي معلناً عن استبعاده من الشرطة بعد الذي وقع بين الفريقين.

ولكي يصل المخرج جلال الشراوي الحدث الاستطراذي بالحدث الرئيسي في المشهد ، يُسقط الحاجر الخلفي ليعود إلى مشهد المستشفى وشريف راقد على سرير ، تبدو الجمالية هنا وتؤكد في ابتكار حل مسرحي لمشكلة القطع والوصل السينمائي . (ربط واستمرارية المشاهد المسرحية في مكانين مختلفين في زمن واحد) وفي توظيف المشهد الاستطراذي عبر تقنية القطع والوصل المتكررة ، ما بين أخذ الشرطة لأقوال شريف والمطاردة على الكوبري التي تتحول إلى مواجهة أحمد لسعيد واشتباك طرفي الفريق من جديد حتى إطلاق ليلي طلقات في الفضاء لفض الاشتباك بتهديدها لطرفي النزاع ودخول شريف ونرجس المفاجئ :

"شريف : اسمعوا يا جماعة. اسمعوا كلكم : أنا جاي النهاردة عشان أعتذر

لأخويا سعيد"

ينتهي الحدث بطلب أحمد ليد ليلي من سعيد ، وإعلان حسن موافقته وغناء جماعي

راقص يتوج النهاية تتوجاً تلقياً :

- الجميع : افتحوا الشباك وغنوا كلكم

للأمل والشوق وحنوا كفكم

ما على العاشق ملام

بالسلامة والسلام -



**الفصل السادس**

**"المومياء"**

**سفر التشكيل الدرامي والجمالي في  
السينما والمسرح**



عارض وليد عوني فيلم شادي عبد السلام ( المومياء ) بعرض مسرحي عنوانه :  
( صحراء شادي عبد السلام ) يقول وليد عوني :

" قسمتها إلى ثلاث مراحل الأولى والثانية لعرض المومياء وكانت مرحلة معقدة جداً بسبب تواجد أكثر من عالم داخل العمل .. فهناك عالم وليد عوني .. وعالم طارق شرارة .. وثالث لشادي عبد السلام ومن ثم عالم فيلم " المومياء " الذي يحتوي على مقطوعة كلاسيكية تأليف الإيطالي ماريو ناثمبيني .. قام شادي عبد السلام بقلبها والتقليل من سرعتها فخرج الفيلم تحفة سمعية ومرئية ولهذا اعتمدت في نهاية العرض - الذي يجسد موت شادي عبد السلام - على الموسيقى التي تمثل أصوات الكلمات والضجيج والموسيقى فكانت مقطوعة طارق شرارة مع مشهد إدخال المومياء على المسرح تعبر عن أحاسيس الموت وصعود الروح والخلود وكانت بالنسبة لي من أجمل ما يمكن أن أتصوره لمشهد كهذا فكانت أقرب إلى مقطوعة (الموت يقول لي) لجوستاف مالر " <sup>1</sup>

في هذا الفصل يدور البحث حول مصداقية تجسيد الفنان وليد عوني لذلك التداخل المتناغم بين تلك الرؤى الإبداعية المتباينة ومدى تماسكها وصولاً إلى أسرار الإبداع خلال المقارنة الدرامية والجمالية بين إبداع شادي عبد السلام السينمائي وإبداع وليد عوني المسرحي ودور كل منهما على حده في تفعيل الموسيقى مع التشكيل في إبداع تحفته الفنية لنرى الإبداع وجمالياته بآذاننا ونسمعه بأبصارنا.  
غير أن المنهجية تقتضيني الوقوف عند عدد من الكتابات السينمائية والتشكيلية حول فيلم المومياء تسجيلاً لإبداع شادي عبد السلام السينمائي ودور فيلم المومياء في نقل السينما المصرية إلى أعلى الآفاق العالمية .

(١) حينون بهجت - مخرج مسرحي يحول النصوص إلى صور (جريدة القاهرة) ع ١٩٩ ، السنة الرابعة . تحقيق مع وليد عوني في يوم الثلاثاء ٢ فبراير

## كتابات حول فيلم المومياء :

على الرغم من الكتابات العديدة التي تناولت فيلم المومياء بالتحليل والنقد الإيجابي ، إلا أن أيا منها لم يتعرض لجماليات إخراجهِ إلا سعد عبد الرحمن الذي توقّف عند بعض اللقطات في تركيزهِ على ثلاثة محاور هي : (الحركة في عمق الكادر ، تحريك مكونات المنظر والاعتماد على تسويد الشاشة \*\* ، الاحتفاظ بحجم الممثل ثابتاً في الكادر\*\*\* ) .

ومن تلك الكتابات ما تعرضت له فيولا شفيق<sup>١</sup> حول المصادر التاريخية التي استلهم منها شادي عبد السلام قصته إذ رأت أنه على الرغم من كونه فيلماً تاريخياً تدور أحداثه في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي في صعيد مصر إلا أنه لا يستعمل التاريخ بالطرق التقليدية . ومن ناحية أخرى يقول الناقد السينمائي سامي السلاموني تعليقا على مشاهدته لعملية (دوبلاج) بعض عبارات الحوار لفيلم المومياء : " إن هناك أشياء صعبة جدا في فهم هذا النوع المختلف من السينما "<sup>٢</sup>

ثم يضيف إن انتشار عرض فيلم المومياء بدأ " يلفت أنظار العالم إلى سينما مصرية مذهنة ومختلفة " . ومن هنا تحول شادي عبد السلام إلى أسطورة عالمية ، وأنه بسبب ذلك النجاح العالمي حيل بينه وإنتاج فيلمه القادم (إخنتون) الذي أعد له كل الدراسات والتصميمات والاختيارات (على مدى خمسة عشر عاما متصلة) فلم ير النور أبدا . وهو ما أصاب شادي عبد السلام بالإحباط الأمر الذي دفعه إلى البدء في إنشاء مزرعة دواجن في المنيا موطن أسرته حتى يتمكن من توفير معاشه ، مع أن عروضاً كثيرة عراقية وسورية وفرنسية وكندية ، بل إسرائيلية أيضا قدمت إليه من أجل إنتاج (إخنتون) غير أنه رفضها كلها ذلك أن المسؤولين أमतوا روحه قبل أن يغيب عنا <sup>٣</sup> بجسده

\* بهدف تقديم تنقؤ الرائي

\*\* في مواقف يرد بها نكر الخمر بالخوف والكرب إلى التفرج

\*\*\* بتحريك آلة التصوير لتؤكد نك لسان حال للممثل إلى التفرج

١ ( فيولا شفيق - البحث عن المومياء - (مجلة القاهرة) ج (١٥٩) فبراير ١٩٩٦ ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١٢

٢ سامي السلاموني ، - أسطورة الفيلم الأول - (قاهرة) ج ١٩٩٤ ، نفسه ، ص ١٢٣

٣ راجع أيضا - سامي السلاموني في مجلة الإنشاعة والتلفزيون المصرية ، ع ١٠ / ١٩٨٠ ، ص ١٩٨٩ .



ويتساءل محمود مبروك ١ في تحليله لإبداعات " تصميم الأزياء عند شادي عبد السلام : لماذا التجأ شادي عبد السلام إلى فن النحت بكتله الثقيلة ليحولها إلى عالم الأقمشة ورقائق الذهب ؟ بالرغم من أن فن التصوير يحمل قيما لونية وزخارف أكثر وهذا ما يحتاجه تصميم الأزياء " وتتواصل أسئلة مبروك وتتابع : " هل ذهب شادي إلى فن النحت باعتباره فنا ذا ثلاثة أبعاد وهو أقرب في حلوله الفنية إلى الأزياء وهي أيضا فن ذو ثلاثة أبعاد ؟! وماذا عن "الاكسسوارات" إن بعضها رمزي مثل التيجان الملكية "

وماذا عن الاكسسوارات أو الملابس التي يرتديها الناس في حياتهم العادية ؟ ويجيب مبروك عن أسئلة بحثه إجابات مختزلة إذ يقول : " الاكسسوارات عند شادي " لا تقل أهمية عن الملابس . قد تزيد وهذا ليس بالقليل وشادي يوضح ذلك ليس فقط في التصميم بل أيضا في النص ، حيث يؤكد على أهمية الاكسسوارات وإنها ليست كنوزا للفراغة كما تسمى اليوم ، وليست هذه الحلي للزينة فقط ، ولكنها تحمل رسالة ذات دلالة عند ارتدائها فهو يؤكد للمشاهد من خلال الصور المرئية واللغة المسموعة ما يفسر هذه التساؤلات."

لا يتوقف مبروك عن طرح السؤال تلو السؤال وكلها أسئلة بحثية تكشف عن تعقيدات عملية اختيارات شادي عبد السلام لألوان اكسسواراته وأزياء شخصيات أفلامه : "هل الحزام الذي يلف وسط الملك له معنى ؟ وكذلك ألوانه ؟ هل القلادات التي تحيط برقبة الفرعون تختلف في معناها عن التماثيل التي تتدلى على صدره ؟ هل الألوان التي تحملها الأحجار الكريمة من التركواز الفيروزي أو العقيق الأحمر أو الأخضر أو الأزرق اللازوردي له قوة يؤمن بها المصري القديم ، ولذا يرتديها الرجال والنساء من العامة أو الخاصة ؟

ويجيب مبروك إنه " من خلال تراتيل الدعوات لولي العهد عندما يتم تنصيبه للبلاد ، تتم المراسم ويتقلد هذه الاكسسوارات .

١ ( محمود مبروك - "النحت المصري القديم وتصميم الأزياء عند شادي (مجلة القاهرة) ع ١٥٩ - نضه . ١٣٨

يصل مبروك في بحثه القصير إلى القول " لقد استدعى شادي جماليات فن النحت المصري والذي تأتي تعبيراته من الداخل لا من الخارج . فالتمثال المصري لا يتجمل من الخارج بتفاصيل أو ملامح براقية لأن التعبير شيء والتأثير شيء آخر "

وهو يرى أن شادي عبد السلام قد تأثر بالتعبيرات النحتية المبالغ فيها في تماثيل الفنان المصري القديم وقيمه البليغة ؛ فما كان لشادي سوى الالتجاء للغة النحت للوصول إلى هذه البلاغة. ولا يمكن أن يتم هذا الإبداع إلا أن تسبقه مرحلة إعداد طويلة اهتم فيها شادي بالبحث والدراسة والصناعة والانكباب المضني على العمل حتى يتسنى له أن يجمع المواد اللازمة لتحقيق خبرته الحسية ، وليعطي لنا أعمالاً فنية تشرح لنا كيف يمكن أن نقرأ وتشاهد حضارة مصر القديمة<sup>١</sup>

وحول موسيقى فيلم المومياء يستخلص د. راجح داود " أن الموسيقى عند شادي عبد السلام ما هي إلا لغة أساسية تبدأ مراحل تكوينها مع مراحل تكوين الفيلم الأساسية وليس بعده كما هو شائع . ومن ثم فإن توجه شادي وروحه تطفئ على نوعية الموسيقى وعلى أسلوب المؤلف الموسيقي وهذا هو ما حدث تماماً في موسيقى فيلم "المومياء" التي ألفها الإيطالي "ماريو ناشمبيني" ثم إنه يوصف موسيقى الفيلم والمصاحبات الدرامية الصوتية في مشاهد الفيلم في ست نقاط:

❖ توازي نسبة الموسيقى مع شريط الصورة

❖ صعوبة التفريق بين شريط الموسيقى وشرائط الصوت الأخرى - ومعناه تمازج الموسيقى مع الصوتيات الدرامية المصاحبة -

❖ اعتماد المؤلف الموسيقي الإيطالي ماريو ناشمبيني على الموسيقى المصنعة **Musique Concrète** اعتماداً أساسياً وعلى أجمل بشرف من البشارف العربية ، وهو بشرف للحن عربي راحل استخدمه شادي مُصنَعاً مع موسيقى ناشمبيني ليضفي روح الأصالة الصعيدية على الفيلم.

١ ( د مبروك ، نفسه ، ص ١٣٠ )

٢ ( د. راجح داود ، لغة الموسيقى في أفلام شادي عبد السلام ، القاهرة ، ع ١٥٩ فبراير ١٩٩٦ ، نفسه ، ص ١٤٢ - ١٤٤ .

❖ استمرار أصوات موسيقية خفيفة زئانة في كل فترات صمت الحوار أو صمت الموسيقى وهو طنين خفيف (زن) يسري بين طبقات الجسد ، داخل روح شادي وأرواح متلقي الفيلم.

❖ ميل شادي إلى استخدام نماذج موسيقية قصيرة جدا بطريقة **Light Motive** لخدمة الجو الدرامي والنفسي للصورة.

❖ وهو يحصر الموسيقى والصوتيات الدرامية والجمالية المصاحبة للصور السينمائية عبر أحداث الفيلم في المشهد الافتتاحي - مشهد الجنازة - مشهد مركب الآثار - مشهد غيبوبة ونيس - المشهد الختامي ما بين (الزنة الموسيقية ذات التردد العالي والتردد المنخفض - حسب كل موقف - والرياح والصوت البشري وصوت المركب والموتيف الموسيقي) "

وحول حركة التكوين في الكادر السينمائي في فيلم (المومياء) كتب محمد إبراهيم عادل<sup>١</sup> تحت عنوان (المومياء بين التشكيل والتجسيد) يقول : " يضي اللون وتشابك البقع اللونية غير المشبعة وكثرتها على سطح كادراته . مما يكسبها طابعا ديناميكيا مسيطرا عليه تماما . وبالذات ألوان السطوح المقصورة بلون موضعي . مقترن بالتدرج بلون الذهب الأصفر . الذي تومض فيه بقع من الألوان البنية الداكنة تحت غلالة من اللون الأزرق المغلفة للصورة بوجه عام . ويخلق تيارا نابضا على سطح الكادر ومجسدا لحجم عناصره . ليعطي البناء المعماري ، ليس فقط للعناصر الداكنة في التكوين ، بل أيضا لعناصره الحية من الممثلين ، الأمر الذي وحّد الطابع التكويني للكادر ، في صيغ معمارية تتفاوت بين الرشاقة والصلابة . حكمها الدرامي ، وأضفى الطابع المصري الخالص على مسطح الشاشة "

ويضيف " إن محاولة إيجاد تلك المسحة الزرقاء الرقيقة التي تزين معظم مشاهد الفلم . قد أوجد لها المصور حلها الفني بأن تم التصوير في ضوء السماء بعيدا عن ضوء الشمس المباشر .

فضلا عن تلك المشاهد التي يحددها ضوء الشمس المباشر والساطع في جنوب الوادي " والدقق في هذه التكوينات لا بد وأن يلمح محاولة السعي إلى إخضاع المكان للزمان ، حيث يشكل اللون وتوزيع الكتل موضوع زمن الحدث الذي يسرده العمل في المشهد . أما العناصر الأساسية التي ترسخ حركة الزمن ، فقد تكون خطوط التركيب واتجاهاته ؛ شدة ميلها وإيقاعاتها وقدرتها على خفض أو زيادة سرعة حركة عين المشاهد على سطح الكادر . كما

١ محمد إبراهيم عادل . المومياء بين التشكيل والتجسيد . (التأثير) ١٥٩ - نفسه . ص ١٨٨ .

ساعد ذلك الإيقاع الهادئ الذي تميز به الفيلم ، على محور الحركة البطيئة مهما تسارعت بعض المشاهد المستقطعة من السياق العام للحدث. وهذا ما منح كادرات شادي حيوية جذابة بالأخص عندما تكون الألوان المتسيّدة هي تلك الباردة الثقيلة المثلة للملابس الممثلين .

هكذا وظف شادي عبد السلام الضوء واللون لإعطاء إيقاع التفاعل الزمني بين العناصر التشكيلية والحدث الدرامي ومعايشة لحظة الفعل ولحظة إعادة تركيب مشاهد الفيلم معا عبق عملية المشاهدة في الإبانة عن المكان من خلال الزمان ، وعمق الخلفية الثقافية لعناصر التكوين من خلال دور الكادر في فكر شادي نفسه ومصوره عبد العزيز فهمي في التقاط العلاقة الداخلية النفسية والسلوكية بين الإنسان والطبيعة والإنسان على مستوى (الأنا) وعلى مستوى (الآخر) في لقطات (بورتريجات) شديدة الشاعرية في تعبيرها عن شاعرية ثنائية الجمع بين الفراغ والإنسان غارقا في الفضاء العريض الممتد ، بما يجسد تعبير الفنان شادي عبد السلام عن أبطاله وبما يؤكد أنه يسكن داخلهم كما يسكنون بداخله.

أما سعد عبد الرحمن<sup>١</sup> فيكتب عن (روعة المراثيات في المومياء) فيتوقف عند ست سمات يقرر فيها أهم السمات الجمالية للصور التي يتألف منها الفيلم ويحددها كالاتي :

أولاً : توافر الصفة السينمائية للصور التي يتألف منها الفيلم.

ثانياً : الابتعاد عن النماذج والأشكال التقليدية والمعروفة للتكوين في الصور السينمائية.

ثالثاً : الكشف عن الصفات الإنسانية لبشر (أناس) غير عاديين.

رابعاً : الشد الكهربائي<sup>٢</sup> القائم بين كل لقطة والتي تليها.

خامساً : احتفاظ الفيلم بجو الشعائر والطقوس.

سادساً : الاستغلال التميز للقنات المباشرة في الفيلم.

ويرتب سعد عبد الرحمن على تلك السمات التي وصفها بالجمالية أن المتفرج يخرج منها "بروعة المراثيات إلى حد خيالي في هذا الفيلم"<sup>٣</sup>

وألحظ أن سعد عبد الرحمن قد قصر تعريفه للجمالية على (نزع الألفة) عن الحدث وعن الشخصيات وعلى الجو الشعائري والطقسي ، وعلى تجويد المراثيات والربط الإيقاعي للقطات بعضها في إثر بعض فيعيا أسما "الشد الكهربائي القائم بين كل لقطة والتي تليها" ولا أجد

١ ) انظر : سعد عبد الرحمن "روعة المراثيات في المومياء" (القاهرة) ع ١٥٩ ، نفسه ، ص ص ١٩٤ - ١٩٥ .

\* الشد الكهربائي : أي الارتباط الوثيق .

٢ ) سعد عبد الرحمن "روعة المراثيات في المومياء" ، نفسه .

هذه المحددات كافية للكشف عن القيم الجمالية في التعبير المشهدي الفائق التخيل  
عن جماليات هذا العمل السينمائي ، فلو قصرنا جمالياته على تقنية نزع الألفة . أو  
توقفنا عند مجرد (توفر الصفة السينمائية للصورة) لساوينا بين (المومياء) والكثير من  
الأفلام التي تنحو إلى ما هو غير مألوف ، ناهيك عن أن كل الأفلام تتوفر في صورها الصفة  
السينمائية . وإلا فلماذا يسمى الفيلم سينمائيا ؟!

ومع ذلك فإن تحليل سعد عبد الرحمن لثلاث وعشرين لقطة وظفت في الفيلم لتعميق مشهد  
التحول الذي أصاب شقيق (و:يس) بطل الفيلم على إثر مواجهته لعمه وأبناء عمه ولأمه .  
واتهامه لهم ولوالده يوم واه القبيلة التراب بأنهم ينتهكون حرمة الأموات ويتعايشون على  
بيع ما ينهبونه من صدور المومياءات .

يتميز هذا التحليل بالدقة . والتمكن في التركيز على لقطات أربع عشرة لقطة منها تتحرك  
فيها الكاميرا خاصة في تفسيره لبط الإيقاع في حركة الكاميرا في مشهد تحول ونيس إذ يقول :  
"في المومياء لو كان الإيقاع أسرع لكان المشاهد سيندمج في أسلوب الحدوته سواء البوليسية أو  
العاطفية " <sup>١</sup>

وذلك يدخل فيما أشرت إليه وأشار إليه سعد عبد الرحمن نفسه حول نزع الألفة عن اللقطات  
حيث يقول : " فكان لابد من كسر الإيقاع الواقعي واللغة الواقعية كأسلوب لتحقيق ذلك " <sup>٢</sup>  
وهو هدف نظرية التفريب البريختية والعمود الفقري في نظرية النقد الشكلائي التي  
استقى منها بريخت مسار نظريته جنبا إلى جنب مع ما نهله وتأثر به بريخت من نظرية  
التفريب في فلسفة هيجل الاستلابية.

---

<sup>١١</sup> التخيل هو فعل التلقي . والتخيل هو فعل الإبداع نفسه ، وهو تفسير عربي قديم للمفهوم الإيزم عند اليونان . وهو الوصول بالصورة إلى منتهى

حالات الخيال .

( ١ ) نفسه .

( ٢ ) نفسه . ص ١٩٦ .

## أولاً :

### شادي عبد السلام وجماليات الإخراج السينمائي لفيلم المومياء<sup>١</sup>

تبدأ الأحداث بتقصيص ونيس ( الممثل أحمد مرعي ) زعيماً للعائلة بعد موت والده فيكتشف ونيس مع ابن العم الأصغر أحمد ( الممثل محمد عبد الرحمن ) حقيقة مصدر رزق القبيلة فيتمرد أحمد على العائلة بسبب قيامها بسرقة المياوات فيقتله. ولكن مندوبي الآثار يصلون للتحقيق في سر سرقة المياوات ، وفي النهاية تتنازع ونيس مشاعر متناقضة بين الوفاء لعائلته وواجبه الوطني ، فينتصر الواجب الوطني حيث يعترف ونيس لكبير البعثة عن مكان المخبأ ليمت نقل المياوات تحت حراسة مشددة من الشرطة .

أحداث الفيلم مأخوذة عن قصة اكتشاف مخبأ المياوات بالدير البحري عام ١٨٨١م أي في عهد الخديوي توفيق وقبل احتلال الإنجليز لمصر بعام واحد .

### جماليات الإخراج في المشهد الافتتاحي :

بلقطة (بان Pan) \* طويلة تقرأ عدسة الكاميرا ببطء ونعومة جدارية فنية محاكية للجداريات الفرعونية من حيث المستويات الأفقية المتوازية حيث تنقسم الصورة

---

١) عن قصة قبيلة - ربات التي تعيش على سرقة ما في بطون الجبل من مياوات لغرايين مصر. أنتج في ( ٢٧ / ١ / ١٩٧٥م )

\* وقام بممثل أفراد قبيلة الحريات كل من : أحمد مرعي في دور ونيس - عبد النعم أبو الفتوح في دور المم - عبد المليم عبد الحق في دور الغريب - أحمد حجازي في دور الأخ - زوزو حمدي الحكيم في دور الأم - أحمد خليل في دور ابن المم الأول - حلمي هلافي في دور ابن المم الثاني - محمد عبد الرحمن في دور ابن المم الثالث .

وقام بممثل لفرافخة الآثار كل من : أحمد ستان في دور البيوي بك - محمد خيري في دور أحمد كمال - جاني كراز في دور ماسبيرو .

وقام بأدوار تجار الآثار كل من : خفيق نور الدين في دور أبوب - محمد نبيه في دور مراد - محمد مرشد في دور الغريب

نادية لطفي في دور زينه

صم الأزياء : شادي عبد السلام وساعده محمد عزت

صم المناظر : صلاح مرعي

قام بعمل الفنون الطليقة للتلوينات الفرعونية للوجوه بالتحف المصري والمنقولة من مخبأ المياوات بالدير البحري عام ١٩٧١

صاح مرعي - أنسي أبو سيف - بهيج المصري - مجدي تاشد - نبيل الوريلي - مرسوق حمدي .

الخرف الفني للإكسوار : جاني كراز وساعده بهيج حسين

مونتاج الفيلم : كمال أبو العلا ، وساعده : رحمه منتصر

مدير التصوير : عبد العزيز فهد

القصة والسيناريو والحوار والإخراج : شادي عبد السلام

\* اللقطة (بان Pan) : تتحرك فيها الكاميرا لفتياً يميناً أو يساراً مع ثبات البعد في الكادر.

في الجدارية إلى أربعة مستويات هي أربعة خطوط أفقية متوازية حيث تتجسد حالات ابتهاج ديني جماعي وفردى في مواكب تقديم القرابين أو طقوس التحنيط المقدسة .

**في المستوى الأول :** نقرأ عين الكاميرا تكويناً هرمياً مرسوماً لتدرج بشري هرمي نسوي يتشكل من ضلعين مائلين يجسد في بدايته تكويناً حركياً لسته راقصات فرعونيات واقفات ومحصورات ما بين .. راقصة راكمة أمامهن في حالة ابتهاج وخلفهن راقصة أخرى راكمة في حالة ابتهاج أيضاً ووجهها في الاتجاه الآخر أمام ثور . والتكوين عبارة عن تماثل هرمي ناقص على هيئة شبه المنحرف وهو من حيث دلالة حركة ركوع أول فتاة في ذلك التكوين في اتجاه معاكس لوجهة الفتيات يدل على حمد الآلهة على ما فات ومضى : ومن حيث حركة ركوع آخر فتاة في بداية طابور تقديم القرابين (للثور) يدل على حمد الآلهة على كل ما تقرره مستقبلاً .

**الضلع الأيسر :** يبدأ متدرجاً من أسفل إلى أعلى فتاة راكمة مبتهلة تتلوها فتاة واقفة تعقبها فتاة ثالثة واقفة يعقبها رجل أكثر طولاً ، والجميع يقدمون القرابين للكهنة الموجود على قمة هذا التكوين الهرمي .

**أما الضلع الثاني الأيسر :** للتكوين الهرمي نفسه ، فيتكون من أربع فتيات راكمات خلف بعضهن في خط واحد على مستوى أفقي واحد يرفعن أيديهن اليمنى في اتجاه الكاهن الذي يشكل قمة ذلك التكوين الهرمي . وكلا الضلعين المتدرجين في ذلك التكوين الهرمي أحدهما يقدم القرابين والآخر يقوم بمراسم الخشوع.

**وفي المستوى الثاني :** خلف الضلع الأيسر للتكوين الهرمي للمستوى الأول نفسه تقف فتاه في وضع ثبات أمام حيوان . وهو لون من ألوان التنوع في تصوير طقس تقديم القرابين . فهو تقديم هردي لمن هو أكثر مقدرة وثراء من حيث المضمون ، والتنوع في الصورة عنصر من عناصر صنع الجماليات .

**وفي المستوى الثالث :** تركب فتاة أخرى وتمتد ذراعيها للأرض في مواجهة مومياء . ونفسها بدلالة طقسية على تقديس الموتى .

**أما المستوى الرابع :** فتقف فتاه أخرى كمثيلتها التي تقف في المستوى الثاني وخلفها أربع فتيات راكمات في خط أفقي . وذلك تكوين للطقس الأكثر قرباً من حالات الخلاص والسمو . والجدارية في عمومها تجسد تنوعات أربعة للطقوس الدينية .

## جماليات التصوير الجداري للمشهد الافتتاحي :

تتمثل في هذا الجزء من الجدارية كل خواص فن التصوير المصري القديم بكل جمالياته ، حيث خاصية التصوير الأفقي التي تميز بها التصوير الفرعوني بعامة ، وتبرز أيضاً جماليات هذا التصوير في تنوع التكوينات ؛ فكما رأينا في المستوى الأول تكويناً هرمياً حيث الابتهاال وتقديم القرايين والتماثل غير التام حيث يغاير ضلع التكوين الهرمي الأيمن ضلع التكوين الهرمي الأيسر . فالأيمن يتكون من فتيات واقفات مع تدرج ، والأيسر فتيات راكعات وجميعهن في حالة تضرع وتقديم للقرايين .

والتكوين من حيث الشكل قائم على التوازن ارتكازاً على تقنية التماثل غير التام بين ضلعي ذلك التكوين الهرمي.

وذلك التماثل القائم بين هم من في ضلعي ذلك التكوين الهرمي هو تماثل غير تام ، فالفتيات في الضلع الأيسر راكعات والفتيات في الضلع الأيمن واقفات ، غير أن محتواه يشكل تماثلاً تاماً فالجميع في حالة تضرع.

ويبدو التماثل التام في الشكل في أن العدد في الضلع الأيمن يتكون من أربعة فتيات وفي الأيسر أربع أيضاً . وكما في الموسيقى حيث تعتمد الموسيقى السيمفونية على التركيب اللحني في خطوط لحنية متعارضة وأخرى متوازنة .

### - التوازن ودوره في خلق جماليات الصورة :

نلاحظ التماثل غير التام أيضاً في القراءة الممتدة للقطعة نفسها لصيغة التصوير الجداري لافتتاحية الفيلم . حيث نرى تكويناً حركياً لسته راقصات فرعونيات محصورات ما بين راقصة راقعة أمامهن في حالة ابتهاال و أخرى راقعة خلفهن في الاتجاه الآخر .

كما أن هناك تماثلاً آخر بين التكوين في المستوى الأول في اللقطة الاستعراضية نفسها والتكوين التالي له في نفس المستوى ، وهو تماثل غير تام باعتبار أن التكوين الأول هرمياً في حالة ابتهاال - من حيث الموضوع - والثاني هرمياً غير تام ( شبه منحرف ) من حيث الشكل أيضاً وفي حالة ابتهاال من حيث الموضوع أيضاً .

---

\* تعتمد الصورة في الجدارية الفرعونية الأثرية (الحقيقية) والصورة - هنا - على التصوير ذي الخط الأفقي المتصاد بعامل نحو السماء المرمجة وعلى أشكال ذات خطوط متعارضة وأخرى متوازنة في اللوحة الواحدة .

وهذا ما يوضح من أسلوب التنوع والتداخل ما بين الأشخاص على خط أفقي وعلى خط رأسي في نفس الوقت . كذلك تظهر في الصورة تقنية التماثل التام من خلال وجود كل شخصية منفردة سواء كانت لإنسان أو لحيوان في مربع قائم بذاته مع تجاوزه أفقياً أو رأسياً مع غيره في الجدارية ككل .



وفي المستوى الثاني من اللقطة القارئة للجدارية : تكوين على خط أفقي يمثل أحد الرجال في حالة وقوف وخلفه طابور من الأولاد الصغار (إحدى وعشرين) طفلاً وينتهي برجل يقف ناظراً في الاتجاه المعاكس لطابور الأطفال .

إلا أن الإطار الجمالي للجدارية ككل يتشكل في التوازن الدقيق بين الكتلة والفراغات بما يريح عين الناظر ولا يحيد ببصره خارج الجدارية . إن تقنية التوازن في التكوين ارتكازاً على عنصر التماثل التام وعنصر التماثل غير التام ، تشكل الجانب الرئيسي من جوانب جماليات الصورة الفنية.

#### - التكرار ودوره في خلق جماليات الصورة :

التكرار بوصفه شئمة هو أيضاً من عناصر صنع الجماليات في التصوير الفرعوني كما يتضح في الجدارية المحاكية مع التنويع وعنصر التماثل والتقابل مع عنصر التضاد في خلفية واحدة يتدرج لونها بشكل عام ما بين الزرقة والخضرة ، بما يوحي بالأفق المتسع العريض واللانهازي للكون.

ومن الملاحظ في تقنية التصوير السينمائي للمشهد الافتتاحي لفيلم المومياء أن كاميرا التصوير تتحرك ببطء في (بان Pan) طويل في مستو أفقي من بداية الجدارية إلى نهايتها حركة أفقية بطيئة تماماً كما يتحرك معها المشاهد لتلك اللوحة . و تكمن الجمالية هنا في كون الكاميرا هي المشاهد الذي يدقق النظر إلى الجدارية ؛ إذ أحل المخرج الكاميرا محل المشاهد الزائر للمكان عند مشاهدته لإحدى الجداريات . تمثل هذه الجدارية بردية " بنجم " التي عثر عليها في مخبأ المومياوات بالدير البحري والتي تجسد طقوس التحنيط. غير أن الجدير بالنظر من خلال استعراض هذه اللقطة العامة التي يبدأ بها المشهد الافتتاحي للفيلم هو اعتماد المونتاج على تقنية المزج بين استعراض الكاميرا البطيء للتصوير الجداري واجتماع المسؤولين عن الآثار في مصر بأزيائهم العصرية التي تمثل فترة حكم الخديوي توفيق في ١٨٨١م . حيث تتداخل صورة الجدارية مع صورة رجال الآثار المجتمعين حول مائدة مستديرة لتصبح الجدارية في خلفيتها ثم تتلاشى بالتدرج لتتحول إلى لقطة متوسطة تسجل اجتماع عدد من رجال الآثار الجالسين حول مائدة مستديرة ليلاً . يتوسط تلك المائدة مصباح يضيء المنضدة ويقف في منتصف أعلى التكوين

الدائري في خلفية اللقطة ( البديوي بك ) كبير رجال الآثار والتكوين بذلك وإن اتخذ شكلاً دائرياً لكنه يتسم بالهرمية نتيجة لوقوف البديوي بك في الخلفية .

تبرز جماليات الإطار الإخراجي ما بين اللقطة الأولى (الجدارية) التي تعكس التكوينات الأفقية في التصوير الفرعوني واللقطة الثانية التي تعكس طبيعة تكوينات الدوائر التي هي أنسب لطبيعة المجتمعات المدنية حيث تتكون من العديد من الدوائر الحكومية . وكذلك تعكس حالة الانغلاق التي تعيشها المجتمعات الحديثة في مقابل حالة الانفتاح على الطبيعة والكون والآفاق المريضة التي عاشها الفراعنة .

ومن الملاحظات المهمة التي تعكس الحس الجمالي للمخرج وتنعكس تيار الوعي عنده انتقال الكاميرا في لقطة قريبة لأحد رجال الآثار الجالسين حول المنضدة وبيده ورقة يقرأ منها وأمامه مباشرة على المنضدة لوحة التصوير الفرعوني التي تحوي بردية "بنجم" التي استعرضتها الكاميرا بوصفها جدارية في بداية الفيلم ، غير أنها تظهر في وضع مقلوب بالنسبة للمشاهدين لتصبح في وضع مناسب لبصر ذلك الجالس على رأس المائدة المستديرة بما يوحي بأنه يترجم كلماتها. ولكي تتضح هذه الفكرة جعل المخرج رجل الآثار هذا معسكاً بورقة من أوراق العصر الحديث ليقراً منها ما ترجمه من البردية إلى لغة عصره .

ومع أن اللقطتين الأساسيتين التي يبدأ بهما الفيلم متباينتان تبعاً لتباين الحياة الفرعونية بطقوسها عن الحياة المصرية الحديثة في عصر الخديوي ؛ إلا أن الخطاب الذي يحمله صوت الراوي خطاب متصل ؛ بمعنى أن الصوت هو نفس الصوت الذي بدأ مع استعراض الجدارية الفرعونية بطقوسها الماثلة في اللوحة ممتداً إلى العصر الحديث . وذلك تأكيداً لوحدة الخطاب الديني القديم والحديث ، الذي جاء فيه على لسان ماسبيرو وفق نص السيناريو<sup>١</sup> :

ليل / داخلي

ركن بالمتحف المصري

صوت ماسبيرو : لك الخشوع يا رب الضياء أنت يا من تسكن في قلب البيت الكبير ..

١- شادي عبد السلام - ماسبيرو فيلم التوبيا - الفيلم نفسه - مهر المهرج - مجلة ( القاهرة ) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ع . (١٥٩) فبراير

يا أمير الليل والظلام . جئت لك روحاً طاهراً فهب لي ...

( مزج طويل )

مجلس علماء الآثار في ملابسهم الداكنة وطرايشهم الحمراء جالسين حول منضدة اجتماعات في قاعة واسعة .

.. فَمَ - أَتَكَلِّمُ بِهِ عِنْدَكَ . وَأَسْرِعْ لِي بِقَلْبِي ..

يوم أن تتناقل السحب ويتكاثر الظلام ( كتاب الموتى فصل ١٩ ) " ١

**ملاحظات تحليلية جمالية للقطات الفيلم :**

في رسم "الخمسة وخميسة" على جانب المركب :

علامة أيقونية كقيمة تراثية في المعتقد الشعبي مفادها الحماية من العين والحسد وتصويرها على جانب المركب كشعار لمن يركبونها يدل على أن هذه المركب بمن فيها تحفظهم الآلهة من عين الحسود.

أما حركة المركب مع ثبات عدسة الكاميرا على جانبها فإنها قد أعطت إمكانية تأثير اللقطة (بان) ، ومن ناحية ثانية عبرت اللقطة عن الانتقال من الخير إلى الشر حيث بدأت اللقطة على جانب المركب بمساحة بيضاء صغيرة تخللتها كُفَان على هيئة التعمية الشعبية (خمسة وخميسة) بلون أسود ثم بقية المركب باللون الأسود وتلك دلالة على القليل من الخير المتوقع من تجار الآثار المهربة.

تظهر جماليات تتابع اللقطات التبادلية حيث تبرز تكاثف أبناء المم مع بعضهم في سرقة كنوز الآثار بينما ونيس يبدو وحيداً في الصحراء . وتحقق الجمالية هنا في التباين بين التكوين التأمري الجماعي والموقف المنفرد الصحيح بين الأغلبية المعتدية المدومة الضمير والأقلية ذات الضمير التيقظ الحي.

كما أدت اللقطات البانورامية الممتدة عبر الصحراء إلى إظهار ونيس كحجر في بحر من الرمال في تضاد مع اللقطة المتضادة التي تتقاطع مع اللقطة الأولى في تعبيرها عن الضيق الشديد دلالة على تكتل التأميرين.

١ -

١) شادي عبد السلام ، سيناريو فيلم المومياء ، الفيلم نفسه ، نص السيناريو - مجلة ( القاهرة ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - ج (١٩٩٩) فبراير

١٩٩٩م - ص ٢٥٦ .

كما تحقق اللقطة التبادلية بين الطيور المرفرفة والمتنقلة فوق أسطح المنازل وفوق رأس ونيس عنصر تأكيد لحالة التحرر ، تماماً كما تحقق لقطة المقابلة الثلاثية بين مراد وبنتي عمه . وأولاد العم الثلاثة روح المؤازرة التأمرية لأبناء العم المعتدين على تراث الأجداد.

ومن الملاحظ أن المخرج دائماً ما يصور ونيس في لقطات بعيدة (بانورامية) تظهره وحيداً ومن حوله فضاء السماء أو الجبل ، والطيور تحلق في الفضاء تأكيداً لحالة الانفلات من قيود مجتمع القبيلة وأفقها الضيق . والتأكيد على تقنية ذات دلالة في صنع الصورة الجمالية إلى جانب إسهامها في صنع التأثير الدرامي.

ويجسد التأكيد في العديد من الصور حالة الاغتراب عند ونيس . فمن تصويره بين التماثيل والمعابد للدلالة على أنه مغترب عن عالم قبيلته وأنه ينتمي إلى عالم الأجداد ؛ إلى تصويره في توحده مع الطبيعة واغترابه عن مجتمع قبيلته المغلق باعتباره مجتمعاً نفعياً في مقابل مجتمع غير نفعي، يقظ الضمير، يمجّد التاريخ الوطني والقومي .

وتتمثل جماليات الصورة في اللقطة البانورامية لونيس في الصحراء الشاسعة واللقطة المتوسطة له بين التماثيل الضخمة في النسبة والتناسب فهو بصفته كتلة ضئيلة جداً بالنسبة للأفق وبالنسبة لتماثيل المعبد التي يقف بينها .

أما جماليات توظيف الألوان فتظهر في الزي الذي يرتديه ونيس حيث تقنية التضاد في وحدة الزي بمكوناتها اللونية البيضاء والسوداء . فالزي من الداخل أبيض ومن الخارج أسود للدلالة على نقاء داخله في مقابل محيطه الأسود. بينما كانت أزياء قبيلته بالكامل سوداء للدلالة على سوء قبيلته وشروطها .

تجسدت حالة الاغتراب أيضاً في شخصية الغريب التي تظهر فجأة من بين التماثيل وكأنها بعثت فلاحاً مصريةً عصريةً في زي أبيض رمزاً للسلام والأمن المغترب ، في مقابل زي ونيس الأسود من الخارج والأبيض من الداخل ، وكان المخرج يريد أن يجسد حالة الانزواج لدى شخصية ونيس فهو موزع من الداخل ما بين الانتماء القبلي الذي يرمز له زيه الخارجي الأسود والانتماء القبلي الذي تجسده شخصية

الغريب باعتبار انتمائه لتلك القبيلة التي تدمر تراثها من أجل نفع وقتي ومادي ورفضه لسلوكها هذا ممثلاً في شخصية الغريب التي تشكل الجزء الخَيْر والرافض لممارسات القبيلة . وكأن الغريب هو الشخصية المثالية التي يقمى ونيس أن يكون على شاكلتها . وتلك صورة درامية رمزية وجمالية في الوقت ذاته حيث تقوم على تقنية التناقض في وحدة الصورة والتناقض في وحدة الشخصية بين الواقع والمأمول .

ولأن ظهور هذه الشخصية ظهوراً استثنائياً ، فهي تظهر بشكل فجائي من بين التماثيل الضخمة لتلتحم مع شخصية ونيس الأصل . فهي لا تحمل اسماً ولكنها تحمل صفة (الغريب) دلالة على ما في داخل ونيس من غربة وانفصال واغتراب عن واقعه المعيش . إنه قرين ونيس أو رفيقه الخيالي ( كدلالة على براءة الطفل في ونيس وكما يسميها علماء نفس الطفل )<sup>١</sup>

وحتى اسم ونيس نفسه يحمل دلالة مزدوجة . فهو اسم يتخذهُ المسلمون والأقباط ؛ فكان المخرج يريد أن يجعله رمزاً للوحدة الوطنية بين عنصري الأمة المصرية (الإسلامي والمسيحي) كما أن اسم ونيس يحمل دلالة القرين من المؤنسة والأنس . مثل هذه الثنائية تتكرر أيضاً عند ونيس الموزع بين الإلتناء والالانتماء أو الموحد الانتماء من حيث الاسم .

كما هناك ملحوظة مهمة في تأكيد هذا التفسير ، وهو أن كلا الممثلين القائمين بدور ونيس ودور الغريب شبه متطابقين تقريباً من حيث الحجم والملاح والشكل ، مع ملاحظة أن غطاء الرأس الخاص بكل منهما وإن اختلفا في اللون إلا أنه واحد من حيث الشكل ، مع مغايرة لأغطية رأس كل أعضاء قبيلة ونيس (الحريات).

### جماليات تكرار الأطر :

تميل جماليات الصورة في فيلم المومياء ميلاً ظاهراً من حيث تكوينها وتقنيات التوازن بين الكتلة والفراغ ، ومن حيث تأسيس التكوين الإطار لخط الأفق فيها ميلاً موازياً لخط الأفق تماماً كما هو ثابت في فن التصوير المصري القديم . ومن الأمثلة على ذلك تلك اللقطة التي تجمع بين ونيس والغريب إذ نجد الغريب يسير في اتجاه رأسي

(١) د. أبو الحسن سلام ، مسرح الطفل ( النظرية - النقص - العرض ) ( فكرة الرافق الخيالي ) ، الإسكندرية ، دار فؤاد ، ٢٠٠٢ .

متقدماً على ونيس بعدة أمتار في اتساع مسطح صحراوي عريض يصعد تدريجياً نحو تلة عالية وفي المستوى الأبعد على امتداد بصرهما يقف عدد من المسكر على بعد في خط أفقي بملابسهم البيضاء كما لو كانوا سداً أو مانعاً لمسيرتهما . وعلى نفس خط المسكر الأفقي يقف أمام المسكر قائدهم . وعلى المستوى الثالث فوق الهضبة صف من الخيام البيضاء، التي يتشكل منها مجتمع عسكر الأمن.

وهذا قريب من مستويات التصوير التي ظهرت في الجدارية الفرعونية التي شكلت المشهد الافتتاحي للفيلم .

وتكشف هذه لقطة الجدارية عن مدى التوازن في الصورة بين الكتلة والفضاء العريض بما يريح عين الناظر إليها كما هو الحال في الجدارية الفرعونية . كما تكشف عن جماليات تكرار محاكاة الإطار التراتبي للتصوير الجداري الأفقي في الفن الفرعوني.

هذا عن جماليات الشكل حيث تجتمع الخطوط المتناقضة والألوان في وحدة التكوين وكذلك الكتلة والفضاء في وحدة الصورة خلال اللقطة السينمائية المحاكية للفنان المصري القديم.

#### - جماليات الموضوع :

وتتمثل في بعدين :

البعد الأول : دلالة سبق شخصية الغريب بزيه الأبيض لونيس بزيه الأسود حيث توحى بأن دليل ونيس هو الخير الذي بداخل ونيس نفسه ورغبته في تحقيق الأمن والسلام .

البعد الثاني : يتمثل في أن هذا الدليل (الغريب) في مسيرته يتجه نحو السلطة القادرة على حماية الآثار والحفاظ عليها وهي المتمثلة في قوة الشرطة التي اصطفت في نهاية الطريق الذي سلكه ونيس مقوداً بالبعد المضيء داخله بروح حبه لتراث أجداده فالسلام يتحقق بالقوة في مواجهة القوى المعتدية على التراث .

ويستنتج الباحث مما تقدم أن مصادر الجماليات في الصورة في فيلم المومياء فرعونية من حيث تكوينها وتشكيلها .

أما مصادر الجمال من حيث الموضوع فتتمثل في تعادل الشكل في الصورة مع المضمون حيث التوازي بين قيادة الخير للشر وقيادة المضيء للمظلم .

ولأن المقابلة تعد من عناصر صنع الجماليات في الصورة ، فهي تتكرر في مواضع عدة من فيلم المومياء .. فبداية من المشهد الافتتاحي بين الجدارية والبردية في اللقطة التالية لها.

وأيضاً تتكرر المقابلة بنفس التكنيك بين لقطات بانورامية للطبيعة وللجبال في تلك المنطقة واللقطة التالية لها حيث تنتقل الكاميرا لتركز على خريطة لنفس تلك المنطقة الأثرية منبسطة على المنضدة أمام المقتش الأثري وزملائه.

كذلك تشكل اللقطات الثنائية المتكررة واحدة من عناصر الجماليات في فيلم المومياء . فهناك ثنائية ونيس والغريب . وثنائية المقتش أحمد كمال والضابط القائم على حماية بعثة الآثار تواز بين حماية ونيس داخليا وحماية خارجية لعالم الآثار .

ومن جماليات تلك الصورة القائمة على الثنائيات المتناظرة - من حيث الوظيفة الدرامية وهي حماية الآثار - أن المخرج يجعل كل من المقتش أحمد كمال والضابط يسيران في اتجاه واحد نحو الجبل القريب منهما والكاميرا تصورهما من خلفهما مما يؤكد المعنى السابق بأن كل اكتشاف يحتاج إلى حماية تلازمه وأن رجال الآثار في حاجة دائمة إلى حماية .

#### **- جماليات تكرار اللقطة البانورامية :**

إن الطبيعة في اللقطات البانورامية تلازم عبد السلام في فيلم المومياء . فكثيراً ما يصور شادي عبد السلام في هذا الفيلم الطبيعة في لقطة بانورامية شاملة ليؤازر بها حواراً للشخصية كما يفعل في اللقطة التي يصور فيها الوادي الممتد بأشجاره وأرضه الفسيحة التي تختلط فيها الخضرة بالصفرة وتجمعات البيوت والمعابد المتناثرة هنا وهناك في صورة لا يحدها سوى الأفق العريض ؛ لتظهر جمالياتها في هذا التمازج الغريب والطبيعي بين الكتل المتناثرة والمتناسقة مع فضاء فسيح ، والتناسق بين ألوان الصورة التي يقلب عليها اللون الأخضر حيث الزراعة ويقل فيها اللون الأصفر حيث الصحراء والرمال ، ويشكل الأفق خلف المعبد الكبير أو خلف منازل فلاحي النوبة امتداداً لحبه اللانهائي والمجهول لتلك الطبيعة الفريدة .

#### **جماليات المنظومة التكاملية للصورة والصوت:**

ومن جماليات الصورة في الحوار وصفه لمقاير أحمر وابنه أمنتحتب الثاني لأنه في مروره عليها يراها صامتة ومظلمة لأنها خاوية من مومياءاتهم وهي هنا تشبه كما يقول :

أحمد كمال . الجراح الفائرة في بطن الجبل ~

تقابل تلك اللقطة مباشرة اللقطة التالية للوادي والمعابد متناثرة كما لو كانت أشلاء ، فكأن جسم الحضارة الفرعونية مبعثرة أشلاء في الوادي وكما لو كان الجبل الذي يجب أن يحتضن قبورهم قد تقاعس عن حمايتها فنهبت ، وكما لو كانت معابدهم مجرد جروح في بطن الجبل وكأنها كائن حي بينما المقابر المنبوشة كالجروح .

أما وقد وضع رجل الآثار يده على المخاطر التي تتهدد المومياءات فإنه ينقلها للوجه الآخر للحماية وهو الضابط . فهذان الاثنان : الأثري أحمد كمال والضابط يمثلان وجهين لعملة واحدة وهي السلطة بوجهها الثقافي المنوط به إبراز هوية الأمة من خلال آثارها ، والوجه الآخر هو الوجه الأمني المنوط به الحفاظ على تلك الهوية من السرقة والضياع .

#### - الموسيقى المصاحبة بين الدرامية والجمالية :

يتجسد ارتباط البعد الجمالي بالبعد الدرامي في الموسيقى المصاحبة في فيلم المومياء خلال اثبعات الموسيقى الجنائزية متلازمة مع لقطة بانورامية للوادي ، حيث تكوينات بشرية تتخذ خط الأفق أيضاً في الصورة التي تضم القبيلة وخلفها الجبال وهي تصطف إذ تشيع رأس قبيلة الحريات ( والد ونيس ) المتوفى فور انتهاء رجل الآثار من التحسر على ملوك مصر الفراعنة العظام (تحتمس وسيتي) ومن قبلهما (أمنحتب ووالده تحتمس) لتأكيد فكرة يقين الموت .

#### جماليات فكرة التردد :

تظهر فكرة التردد في حركة ونيس عند شروعه في الإبلاغ عن أفعال قبيلته ضد المقابر الفرعونية ، وتتجسد الفكرة تشكيمياً كمعادل للمعنى لأن الموقف الدرامي قائم على التردد حيث يقترب ونيس من السفينة التي بها الضابط ورجل الآثار ومع أنهما قد رأياه يتقدم نحوهما إلا أنه يتراجع ، فهو لم يجزؤ على كشف سر القبيلة في اعتداءاتها على المومياءات والمعادل التشكيلي لفكرة التردد يتمثل في لقطة قريبة تظهر تقاطع لوحين من الخشب على شكل ( X ) حرف إكس ، غير أن أحد أضلاع ذلك الحرف يبدو مكسوراً أو غير كامل ، وهو يفصل بين ونيس والأثري والضابط وذلك يشي بدلالة



الامتناع الجزئي أو المؤقت عن المضي فيما هو مقدم عليه وهو إفساء سر القبيلة وفيه تأكيد لحالة المعاناة الداخلية أو التناقض الذي لم يحسمه بعد.

### جماليات الأزياء بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الفنية :

تلاحظ لي أن ضابط الشرطة المرافق لرجل الآثار يرتدي زي الشرطة الرسمي ذا اللون الأبيض . ولأن زي الشرطة ذا اللون الأبيض مخصص فقط لرجال الشرطة في القاهرة والجيزة والإسكندرية أما بقية المناطق ومنذ القدم ( في العصر الملكي السابق ) فهو اللون الكاكي بما في ذلك منطقة الصعيد التي تدور فيها أحداث فيلم المومياء . وبذلك فقد غاير لون زي الضابط المرافق للآثري للون المخصص لأزياء الشرطة في تلك المناطق . وهنا لجأ المخرج شادي عبد السلام إلى الحقيقة الفنية بدلاً عن الحقيقة الواقعية الاجتماعية المعيشة . خاصة ما صرح به الضابط نفسه لمفتش الآثار حول طول متابعته الدقيقة لقبيلة الحريات التي تستولي على المناطق الجبلية التي تحوي الكثير من المقابر الفرعونية . وهو أمر يستلزم بالضرورة ألا يثير وجوده الشبهات عند هذه القبيلة التي يراقبها منذ زمن ويعرف عنها الكثير حيث يرجع تاريخها لخمسة قرون ، وذلك مما يدل على متابعة بحثية دقيقة من هذا الضابط لتلك القبيلة . فمن المفترض أن يرتدي زي رجل الشرطة من نفس المنطقة لا زي شرطة القاهرة أو الإسكندرية كي لا يثير الشبهات.

ولأن المخرج الفنان التشكيلي شادي عبد السلام قد اعتمد منذ بداية الفيلم - لكي يبرز مركز الثقل في الصراع - على خصمين أحدهما معتد على آثار الأقدمين القديمة والآخر حامٍ لها ومدافع عنها ؛ وذلك بأن جعل المعادل اللوني التشكيلي في الأزياء غالباً باللون الأبيض للجانب المدافع والمحافظ على آثارنا واللون الأسود للجانب المعتدي على تلك الآثار .

فلكي تكون هناك وحدة رؤية لونية في ذلك المعادل التشكيلي تكشف عن ذلك الصراع وتعادله تشكلياً ، لذلك لجأ المخرج إلى تغليب الحقيقة الفنية على حساب الحقيقة الاجتماعية والتاريخية في معالجته اللونية.

فالمسألة هنا لا تقف عند الخبرة الجمالية في التشكيل اللوني فحسب ولكنها تتعداها تجسيدا للرمز؛ وتفعيلاً لتأثيره الدرامي .

## جماليات التماثل في الرمز :

يوظف الحدث في الفيلم عنصر الغواية كأداة استدراج يستخدمها أصحاب المنفعة الخاصة وهم هنا في الحدث تجار الآثار الفرعونية المسروقة ، الذين يستخدمون (مراد) أداة للاستدراج والغواية حيث يستدرجون ونيس بطل الفيلم حتى يكف عن مناوئته لأهله وذويه الذين يسرقون الآثار ويبيعونها للسعاسة من تجار الآثار . وبالإضافة إلى مراد فهناك (زينة) تلك الفتاة الصعيدية بنت عم مراد التي استخدمها مراد في محاولته لاستدراج ونيس .

ومن الملاحظ أن ظهور زينة الفجائي المشبوه بين دروب الحوائط الحجرية للمعابد الفرعونية أمام ونيس - في محاولة لمخيلته وجذبه نحوها - لم يبدأ إلا بعد لقطة تجسد توجيهه نحو مقتش الآثار وضابط الشرطة . وهو ظهور فجائي ؛ سريعاً ما ينسحب ونيس بعده متسللاً خلف زينة وهي تتوارى وتظهر بشكل سريع ومتتابع بين دروب الحوائط الحجرية وهو خلفها وما أن يلحقها حتى تقيب عن نظره .

وتتضح جماليات تلك الصورة في الإحالة الرمزية لصورة إغواء إبليس لآدم من خلال حواء . ويؤكد هذا التفسير أسماء الشخصيات نفسها . فدلالاتها تربى في هذا المعنى الذي أشرت إليه (ونيس - زينة) . وأيضاً تقنيات التنكر نفسها فيكفي النظر لوجه مراد فهو أقرب إلى منظر الشرير والصور المألوفة التي تخيلها الرسامون لوجه إبليس وزيه الأسود .

ونيس من الإنس وزينة من الجمال والجانبية ومراد من الإرادة . فإبليس حقق إرادته أخيراً وفق التراث الديني باستخدامه حواء ، وهكذا مراد عندما فشل في استدراج ونيس واستمالته نحو مشروعية استيلاء القبيلة بقيادة العم على الآثار والموميאות لجأ إلى المرأة زينة التي أفلحت في استدراج ونيس خلفها عبر دروب المعبد المتداخلة .

مثل هذا التفسير لاشك أنه يضيف على الحدث والشخصيات عمقاً وثراءً فكرياً ودرامياً وجمالياتاً ، كما يضيف على التلقي أو التفرج الشيء نفسه . خاصة المتفرج المثقف الواعي .

وموطن الجمال هنا في إدراك المتفرج المثقف صاحب الخبرة التراثية والجمالية لطبيعة التماثل العرفي بين حدث الاستدراج في لقطات الفيلم والحدث الذي ورد في التراث الديني (استدراج إبليس لحواء وإغواء حواء لآدم ) ومقابلة الفيلم في

استخدام مراد لزينة لاستدراج ونيس وإغوائه تحقيقاً لما يريده مراد خدمة لأسياده تجار الآثار المسروقة . كما يتجسد موطن الجمال أيضاً في تلك الصورة ما بين لقطتين متعارضتين .

تتمثل الأولى في اللقطة التي يتوجه فيها ونيس نحو ضابط الشرطة ومفتش الآثار وهو أمر كان محظوراً عليه فعله من قبل قبيلته . واللقطة الأخرى التالية عليها - المناقضة لها تماماً- وهي لقطة الاستدراج التي تظهر فيها زينة مستدرجة ونيس . حتى تصل به إلى حيث يختفي مراد في انتظارهما ليحاول من جديد إقناع ونيس بالعمل معاً على مواصلة ما كان والد ونيس يفعله وبعيداً عن أولاد عمه.

ونخلص مما تقدم إلى أن الخبرة الجمالية ماثلة في هذا الحدث ذي الصورتين المتناقضتين في التماثل غير التام بين شخصيات التراث الديني (إبليس وأدم وحواء) وما يماثلهما في هذا الفيلم (مراد وونيس وزينة) وهو تماثل رمزي غير تام ، لأنه بين أصل وصورة تحاكي الأصل .

وهذه الخبرة الجمالية ماثلة أيضاً في التضاد بين لقطة توجه ونيس نحو الأثري والضابط التي يظهر فيها خلف علامة (X) الناقصة المجسدة بعمودين خشبيين ، وهي علامة تفصل بين ونيس والأثري والضابط ، ولقطة انسحابه وراء زينة في محاولة استدراجها له . وتراجعه عن الإبلاغ عن سرقات قبيلته للمومياوات .

### **اللقطة السينمائية بين دراميات الحركة وجمالياتها :**

في مشهد المواجهة بين ونيس ومراد - بعد أن نجحت زينة في استدراج ونيس إلى المكان الذي يختبئ فيه مراد - تتركز اللقطة على صورة نصفية (قريبة) لونيس في الوقت الذي يأتي فيه صوت مراد من خارج الكادر متسائلاً :

” هل تريد أن تعرف لم جاءوا ؟ “

في هذه اللقطة تحديداً يبرز عنصر التماثل غير التام بين الصورة المرئية في اللقطة التي ثبت فيها الكادر على ونيس والصورة السمعية التي يجسدها صوت مراد المتسائل ؛ بما يحقق حالة اللامصادقية عند مراد ، حيث غياب صورته كعادل موضوعي للمواجهة وهو حاضر بصوته دون صورته ، تأكيداً على أنه غير صادق أو أنه مراوغ .

فهو غير موجود وجوداً مَرئياً في مقابل الوجود المرئي لونييس . وفي ذلك دلالة درامية على الطبيعة المراوغة لمراد وعلى أنهما لا يجتمعان معاً على شيء واحد . وهذه اللقطة نفسها توظف تقنية التورية تعميقاً لهذا المعنى المسكوت عنه . وتتأكد دلالة لا مصادقية مراد في الحركة التي رسمها المخرج له في هذا المشهد نفسه حيث يجعل ونييس ثابتاً في مكانه بينما يحرك مراد حركة نصف دائرية من خلفه في خطوات بطيئة وقليلة لا تخرج عن الكادر نفسه ، وفي ذلك أيضاً تأكيد لعدم قدرته على المواجهة وتأكيد لعدم مصداقيته .

تعتمد اللقطات أيضاً على كادر خلفي غالباً للشخصيات بحيث يعطي كل منهما ظهره للآخر في لقطات منفصلة ومتبادلة كما تؤكد حركة الكاميرا طبيعة التعارض التام بينهما؛ بما يكشف عن إدراك ونييس لمحاولات مراد للالتفاف حوله واستمالة لمسيره العبت بالموصاوات على اعتبار أن ونييس الآن رأس القبيلة بديلاً عن أبيه الذي توفي ليتمكن مراد بذلك من الهروب من ارتباطه بأبوب - تاجر الآثار - ، بمعنى أن تصبح المنفعة قسمة بين مراد ونييس لو تمكن مراد من ونييس .

تستمر اللقطات **Amorce** \* في التركيز على الكادر الذي يصور كل منهما من خلف ظهر الآخر سواء في ثباته أو في حركته . كذلك تركز اللقطات على الكادر المنفرد لكل منهما . ففي مقابل كادر منفرد لونييس في مشهد المواجهة القائمة على التماثل غير التام هنا لتنتهي المواجهة بلقطة بعيدة **Long shot** تركز على مراد في إحدى ممرات المعبد مع تثبيت الكادر عليه محصوراً بين حائطين متقاربين تأكيداً لعزله ولضيق مساحة مراوغته ودورانه ، وعدم قبول ما يعرضه على ونييس ، إلى أن ينجح مراد في استدراج ونييس بشكل جزئي إذ يتقدم نحوه عبر الممر الضيق الذي وقف في نهايته مراد ، ليفاجأ عندما يصل إلى نهاية الممر بوجود ابني عمه وهما جالسين على " بساط " فرش في ركن من أركان الغرفة التي أفضى إليها الممر الضيق وهما يرحبان به . وتتخذ الكاميرا نفس الأسلوب القائم على لقطات منفصلة لونييس دون الآخرين وأيضاً تنتهي بكادر (**Amorce**) لونييس من الخلف مرتكناً إلى زاوية حائطين من حوائط المعبد في مواجهة حائط الممر الذي دخل منه .

\* اللقطة **amorce** تصور فيها الكاميرا اللقطة من فوق كتف ممثل بواجهة الكاميرا بالظهر .

وتبدو دراميات اللقطة هنا لتأكيد طبيعة التعارض أيضاً الذي نهجه ونيس مع مراد -أولاً- والذي كان أداة لاستدراجه نحو ابني عمه سارقي الموميאות .

وتظهر جماليات اللقطة هنا فيما يعرفه د. أبو الحسن سلام بـ (الإضافة إلى الكتلة) <sup>١</sup> حيث يضع ونيس كفه اليسرى على حائط المعبد الذي ارتكن إليه جسمه ، بما يوحي باحتمائه بذلك المعبد والتصاقه بقرات أجداده وحضارتهم واللؤذ بهم.

وإذا كانت الصورة في العمل الفني في السينما أو في المسرح أو في الفنون بشكل عام توظف تقنيات التنوع إلى جانب تقنيات التكرار والتعارض ؛ فإن اللقطات في هذا المشهد أيضاً تقوم على التنوع في تكوينات الصورة المجددة لفكرة التعارض بين ونيس وابني عمه حتى في اللقطة التي تجمعهما معاً حيث يظهر فيها ابن عمه جالساً بما يوحي باستقراره وثباته على الوضع الذي هو عليه . ورضائه عما يفعل . في حين يظهر في الصورة نفسها ونيس وقد أعطى ظهره لابن عمه مرتكناً على زاوية حادة من زوايا حائط نفس الحجرة ، كما أن وقوف ونيس مرتكناً إلى زاوية حائط المعبد هو نوع من إضافة نفسه إلى الكتلة الأكثر ضخامة ، باعتبار جسده كتلة أضيفت إلى كتلة حائط المعبد ، بما يؤكد لجوئه وانحيازه إلى الحضارة الخالدة. حتى وإن كان ونيس هنا هو الذي يتحرك حركة بطيئة وقليلة من حائط حجرة المعبد الأيسر إلى الحائط الأيمن في مقابل ثبات ابني عمه في جلستهما بما يؤكد استقرار ونيس وعدم رضاه عن الوضع القائم الذي كان عليه ابنا عمه في محاولتهما لإقناعه بعدم اللجوء إلى الغرياء ( الأفندية - مفتش الآثار وضابط الشرطة ) كذلك يظهر التنوع الذي يثري جماليات الصورة في اللقطة التالية حيث تركز الكاميرا على ولدي عمه الجالسين في وضعهما المستقر المتماثل تماثلاً تاماً مع ثبات موقف ونيس منهما في نفس الوضع السابق المعارض ، وهو ما يعقق الأثر الدرامي أيضاً.

ويكشف مشهد الاستدراج في النهاية عن محاولة أكيدة لتوريط ونيس مع أبناء عمه وعميلهما مراد ، حيث يفاجأ ونيس بابن عمه الثالث ونصفه الأعلى عار ومعه إحدى ابنتي عم مراد وهي متلهة لحصولها على قطعة أثرية صغيرة منادية على مراد لتعطيه إياها والتي حصلت عليها ثمناً لممارستها الرذيلة مع ابن العم الثالث في حضور أخويه ،

(١) انظر : د. أبو الحسن سلام . الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج . الإسكندرية . دار الهلال . ٢٠٠٤ .

بما يجسد سوء تعامل هذا الشباب مع آثامهم فهم لا يكتفون بسرقة المومياوات للحصول على المجوهرات بل يدنسونها بممارساتهم القذرة .

واتصالاً مع التهيئة السابقة يهب ابنا عم ونيس وقوفاً ويحيطان به لوضعانه أمام الأمر الواقع ؛ ولكن ونيس مع دهشته الشديدة لما رأى من تدنيس حرمة المعبد ؛ يظل على موقفه . وهنا يركز الكادر في لقطة متوسطة Medium Shot على ونيس محصوراً أو محاصراً بين ولدي عمه أحدهما من خلفه والآخر من أمامه في مواجهة حادة مع مصاحبة حوارية تعمق طبيعة تلك المواجهة في الفخ الذي نصب له .

وتكشف المعارضة الحوارية المصاحبة لحركة التعارض بين أبناء العم في هذا المشهد عن عدم رغبة ونيس في ورطة اقتسام الغنيمة . إذ يرى أبناء عمه أن تقتصر قسمة عائد بيع الآثار المسروقة عليهما مع ونيس باعتباره رأس القبيلة . بينما يرى ونيس ضرورة اقتسام العائد على القبيلة كلها . لذلك أرى أن اللقطات كلها تقوم على فكرة المعارضة . وليست على فكرة العداوة أو الصراع الحاد :

ابن العم ١ : سنتعامل مع مراد إذا أعطانا ما نريد

مراد : ( وهو يسحب في ذيله الفتاة الساقطة ) طبعاً طبعاً .

ونيس : كل ما يوجد في بطن الجبل يُقسم على القبيلة كلها ( في لقطة مواجهة

بروفيل profile تجمع بين ونيس وابن عمه معاً )

ابن العم ٢ : سنتقاسمها معك أنت

ونيس : كل ما يوجد في الجبل يقسم على القبيلة كلها ( مع حركة ونيس مواجهاً لابن

عمه الآخر ) ( واللقطة في وضع أمورس من فوق كتف ابن عمه الأول)

ابن العم ١ : وهل تستطيع أن تقول هذا للأفندية " أنت زعيمنا الآن "

ابن العم ٢ : ولم نتقاسم مع عجائز القبيلة ونخسر نصف ما نجنيه. الجبل لم يعد لهم وحدهم<sup>١</sup>

(١) الفيلم نفسه نسخة مسجلة . ( إصدار المجلس الأعلى للثقافة ) بالقاهرة

هكذا ينصب أبناء العم لونيس الفخ بمساعدة مراد ، فهو زعيم القبيلة من ناحية ومن ناحية أخرى يجد نفسه محاصراً وفي موقف ضعف . فإما أن يوافق على عرض ابني عمه وإما خلاصهما منه ، وهو الأمر المحتمل الذي قدره ونيس ، لذلك فهو لا يظهر معانعة من استمرار أبناء عمه في ممارسة الاعتداء على حرمة المعابد وتدنيسها وسرقة محتوياتها شريطة أن يقسم العائد على القبيلة كلها . وهم أمام اقتراحه الذي عرضه عليهم في موقفه المأزوم يظنون أنهم يحولون بينه والوشاية بما يفعلونه عند مفتش الآثار والشرطة . لذا لا يمتلك ونيس إلا أن يصرخ بجملة إنشائية وهو ينسحب بعيداً عنهم في عدد من الخطوات القصيرة السريعة وهو يردد : " بحق السماء ماذا أسميكم "

تعبيراً عن حقيقة ما يضره بعكس ما صرح لهم به فيرد عليه ابن عمه الأول :

" ابن العم ١ : أبناء عمك ورفقاء حياتك "

ونيس : رفقة العقارب . ضباغ تنهشون لحم من أطمعكم "

هكذا تنتهي المواجهة بصرخة أقرب إلى الشعارات والهتاف على لسان ونيس - من حيث ظاهرها - وفي هذه اللحظة يظهر مراد مرة أخرى وسيطاً بين الرفقاء ( أولاد العم ) وهو يسلم القطعة الأثرية الصغيرة إلى يد ونيس في لحظة تركز فيها الصورة على مراد وهو يقف خلف ونيس - للدلالة على أنه مؤازر له ونصير حقيقي - .

### جماليات المعادل التشكيلي الضوئي :

بعد كشف ونيس لسر القبيلة لرجل الآثار أحمد كمال ، يأتي الأثري على رأس قوة أمن إلى المخبأ . وبعد جولة تفقدية منه على الموميאות يجلس أحمد كمال في مواجهة ضابط الشرطة المرافق في جلسة حوار يسرد فيها الأثري خلفية تاريخية لأسرة أمنتب الثاني ، ومعادل المخرج شادي عبد السلام موضوع الخلفية التاريخية للحوار بمعادل تشكيلي ضوئي حيث تتحرك كشافات الضوء في الظلام في خلفية اللقطة وهذه الحركة الخلفية للضوء وإن كان غرضها هو البحث والكشف في ظلام المقبرة ، إلا أن غرضها الدرامي والجمالي أيضاً هو خلق معادل تشكيلي للخلفية التاريخية التي يحكيها مفتش الآثار لنا وللضابط . خاصة وأن حاملتي هذه الكشافات اليدوية لا يظهرن في الظلام . إذن فكشافات الضوء الخلفية الباحثة في الظلام تتعامل مع الخلفية التاريخية . لتتضافر الخلفية مع الرئية في إلقاء الضوء على حقبة تاريخية مرتبطة بالمكان والأعلام .

واللقطة من حيث الشكل تحنوي على عنصري الحركة والسكون وهما عنصران متضادان في الصورة وبذلك تشع بالجمالية .

ويمثل السكون في جلسة رجل الآثار في مواجهة الضابط . بينما تتمثل الحركة المقابلة لهذا السكون في البحث الضوئي للكشافات في الظلام . وبالمثل يحدث العكس حيث يتمثل في التكوين عنصرا الصمت والكلام حيث يتضح التضاد بين صمت الإضاءة باعتبارها لغة غير كلامية في مقابل اللغة الكلامية الدائرة على لسان رجل الآثار في تعميق الأثر الدرامي (موضوعياً) والجمالي (تشكيلياً) .

### - جمالية التضاد بين لغتين قيمة جمالية :

هناك تضاد بين لغتين غير كلاميتين هما : لغة الضوء في الكشافات . ولغة الظلام أو الإظلام الذي تغرق فيه المقبرة . وهذا التضاد المتبادل في هذه اللقطة الواحدة يشكل قيمة جمالية إلى جانب كونها قيمة درامية لحالتين متضادتين (الوضوح أو الشفافية في مقابل التعتيم والسرية) ، وذلك كله يعمل على خلق حالة من حالات التوتر التي يعيشها المشاهد فتحرك مشاعر القلق في نفسه وتحقق أفق التوقع وهو ما يخلق حالة لذة داخلية عنده .

ومع انتهاء حديث رجل الآثار مع الضابط يلفت الأول نظر الضابط إلى ضرورة إطفاء المشاعل حيث اتفق المفتش مع الضابط على أن نقل التوابيت ( ٤٠ تابوتاً ) لابد أن يتم في جنح الظلام . والمهم هنا هو اللقطة التالية التي تتحرك فيها المشاعل المضاءة في تكوين ضوئي مغلق على سفح الجبل تحيط به هوة سحيقة وأفق سماوي عريض لا تنير شيئاً منه إلا هذه المشاعل مما يوحي بالخواء . ذلك التضاد بين حالة الإضاءة في تكوين المشاعل الضوئية . وحالة الإظلام اللانهائي للمحيط الكوني لينكمش هذا التكوين الضوئي حيث يغرس المشاعل حاملوها في حركة جماعية واحدة في الأرض فتنتطفئ.

وتبدو الجماليات في هذا التكوين الضوئي أشبه بكرنفال أو حفل ليلي على سفح الجبل محاطاً بالأخطار . وعلى الرغم من ذلك فالحياة قائمة ومستمرة.



## - جماليات توظيف تقنية السلويت \* Silhouette :

ومن جماليات المعادل التشكيلي الضوئي أيضاً ، توظيف المخرج تقنية السلويت في لقطة تتمثل أسلوب التصوير الفرعوني حيث يشكل الأفق العريض المساحة الخلفية للقطعة ؛ كما تتجسد الشخوص الظلية في أكثر من تكوين جماعي أو فردي على خط أفقي شديد الانحدار ليبدو المنحدر الجبلي الذي يقفون عليه داكنا في حيز يشغل نصف مستطيل اللوحة أو اللقطة ، بينما يشغل الأفق النصف الآخر ويحقق كلا النصفين - كل على حده - من حيث الشكل شبه منحرف .

أما الجماليات فتتمثل في عنصر التضاد ما بين زرقة الأفق العريض المستد خلف الشخصيات الظلية وقامة سفح الجبل الذي تقف عليه الشخصيات الظلية . كما تتمثل في تقنية التماثل غير التام ما بين الحيز الذي يشغله سفح الجبل المنحدر والحيز الذي يشغله الأفق العريض في خلفية اللقطة .

تعتمد اللقطة السينمائية في فيلم المومياء كثيراً على تقنية السلويت ويتضح ذلك في اللقطة التي تجسد حركة العمال في نقل التوابيت محمولة على الأعناق . تلك التي يجسدها في مكان اختاره بعناية فائقة على منطقتين من هضبة واحدة . منطقة خلفية أكثر ارتفاعاً وتتخذ شكل حدقة العين أو نصف قوس مفتوح نحو الأفق . تقف على طرفي هذا القوس يميناً ويساراً تكوينات بشرية ظلية أقرب إلى فن خيال الظل ، يحمل بعضها تابوتاً هنا أو هناك ، ويبعد بعضها في وضع ابتهاج أمام التابوت تماماً كما يشاهد في إحدى الجداريات الطقسية الفرعونية<sup>١</sup> أما القوس الأمامي الأسفل من الصورة وفي منتصفه تماماً فيقف كبير الضباط الشرطيين معطيّاً فرسه .

في خلفية الصورة يظهر الأفق السلوي أشبه ببياض العين الآدمية ، ومن ثم فإن تكوين الضابط في منتصف هذه المساحة المقوسة كما لو كان بمثابة إنسان العين (نبي العين) ، فيما يشكل مركز الثقل في الصورة السينمائية . ومحور اجتذاب عين المشاهد يشكل ركناً رئيسياً في صنع جمالية الصورة .

\* السلويت : الصورة الظلية ، حيث توظف الإضاءة من خلف الظل في الصورة بهدف ظهور الأجسام في الصورة كظلال.

(١) لمزيد حول طبيعة التصوير الجداري عند الفراعنة ، يمكن الرجوع إلى : نهنا ديفز ، مختارات من فن التصوير المصري القديم ، ت : د. حسن صبحي بكري ، عبد الفتحي الخال ، سلسلة الألف كتاب الأولى (١٩٦١) ، القاهرة ، الإدارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالي ، مؤسسة سجل العرب ١٩٦٣م.

ويعمل التماثل غير التام - أيضاً - عمله في تكوين القيمة الجمالية للصورة حيث تقنية المقابلة بين القوس الخلفي بأعلى التل وهو أكثر ارتفاعاً ويقف عليه حملة التوابيت بينما أمامه في مقدمة الصورة تلاً أقل انخفاضاً . يقف عليه الضابط بفروسه مشكلاً قمة تكوين هرمي قاعدته حملة التوابيت الذين يسيرون في خلفية الصورة . وتشكل الصورة في مجملها نوعاً من تواصل أسلوب معتد من بداية فيلم المومياء لنهايته يكشف عن ولع المخرج شادي عبد السلام بأسلوب التصوير الفرعوني دون أن يبتعد ذلك الولع بالآثر الدرامي والجمالي للحدث - الذي يتجسد فنياً عبر اللقطات البارعة والواعية والمجسدة لتصور المخرج - عن الطبيعة الدرامية للحدث .

### جماليات المكان وثنائية التماثل :

نرى العناية الفائقة للمخرج شادي عبد السلام في انتقاء أماكن التصوير . وفي التنوع في توظيفها عبر لقطات يتكرر فيها المكان . لكن اللقطات تتغير وتتغير من حيث الزوايا ومن حيث الأثر الجمالي والدرامي كما في المكان السابق نفسه وهما التلّان المتداخلان على هيئة القوسين المجوفين فوق الهضبة ، فهو هنا يستخدمه استخداماً مغايراً ومكماً لمسيرة حملة التوابيت في الليل . نرى في خلفية اللقطة التالية من ناحية الجزء الهابط من القوس الخلفي عمالاً أو حملة توابيت في حالة هبوط في المنحدر الخلفي وهو لا يخرج عن الخط الأفقي في حالة (سلويت) . ويتكرر هبوط تكوين بشري آخر حامل للتوابيت على المنحدر القوسي للتل الثاني للهضبة الذي يقع في مقدمة الصورة ؛ فتبدو حركة السير من المجموعة الخلفية نحو اليسار في حين تتجه حركة هبوط المجموعة الأمامية نحو اليمين . وتشكل مجموعة الخلف نصف الصورة من هذه اللقطة في توجيهها الهابط نحو اليسار فيما تشكل المجموعة الأمامية نصف الصورة الآخر الهابط ناحية اليمين . وبذلك تقوم الصورة على عنصر الحركة المتضادة . وهو ما يشكل قيمة جمالية لتضاد عنصرين حركيين في وحدة الصورة نفسها .

كذلك يوظف السلويت في تجسيد حركة الصراع الدرامي بين إرادتين : الإرادة الأولى هي الإرادة الوطنية الرسمية المتمثلة في مقتش الآثار والقوى العاملة معه ، أما الإرادة الثانية فهي إرادة قبيلة الحربات التي لا هم لها سوى نهب التراث القومي .

ولكي يُظهر المخرج هذا الصراع بالصورة بما يجسد حالة التناقض العميق بين الإرادتين : إرادة الحفاظ على تراث الأجداد وأمجادهم وإرادة التفريط فيه بالنهب

والتخريب ، فقد عمد إلى تصوير و تجسيد حركة الحفاظ على هذا التراث الفرعوني باللقطات المعتمدة على التصوير الأفقي الذي يقسم الصورة إلى مساحتين غالباً ما تكونان متساويتين . إحداهما للأفق الممتد والأخرى للأرض التي يقف عليها البشر . وهو بذلك يؤكد دائماً على ضرورة ارتباط عين المشاهد بأسلوب التصوير في الجداريات الفرعونية ليسرّخ في وجدانه الهوية المصرية الأصيلة ، في حين نجد في اللقطات التي يصور فيها القبيلة في مناوأتها لإرادة الحفاظ على هذا التراث العظيم دائماً بين جدران المعابد تأكيداً على تخفيفهم الدائم خلف الجدران الشامخة لتجسيد لا مشروعية أفعالهم . هذا من ناحية المضمون الدرامي .

أما من ناحية الشكل وجمالياته فإن المخرج يصور هؤلاء - سواء من خلال تقنية السلويت أو تقنية التجسيد المباشر بالصور- لتبدو الحركة والتكوينات رأسية بعكس تكوينات الصورة عند رجال الآثار ومعاونيهم .. تلك التي تتخذ تكوينات أفقية . هذا إلى جانب وجود حيز الأفق ضيقاً ومحصوراً بين جدران المعابد وممراتها الضيقة . ويعطي هذا التكوين للدرس دلالة ضيق أفق هؤلاء العابثين الذين يرتزقون على سرقة ما يستطيعون سرقته من تراث الأجداد وتخريبه وتهريبه . وتظهر هذه اللقطة لعائلة الحربات - من حيث الأثر الدرامي - رد فعل هذه القبيلة على حركة إنقاذ المومياءات عن طريق مفتش الآثار ورجاله .

وتجسد دلالة الثنائي بين التلين على هضبة واحدة مع التماثل الثنائي للتكوين الحركي لحملة التوابيت على التل الأمامي الأقل انخفاضاً في تماثله غير التام مع حملة التوابيت في التكوين الحركي الهابط نحو أسفل التل الخلفي الأكثر ارتفاعاً جمالية التجانس والمقابلة في آن واحد؛ ففي تقابل تلك الثنائيات ( المكانية والحركية) والضوئية والظلية والمرئية والصوتية مكتملة التماثل ومتنقصة التماثل في الوقت نفسه والمكان نفسه دون إخلال بالتوازن التكويني للصورة تتبلور قمة الإبداع في الصورة السينمائية .

### **جماليات التدرج في الصورة :**

يعمل توظيف تقنية التدرج على تأكيد الخروج من حالة التلصص والعمل في الظلام واللامشروعية إلى حالة الكشف التدرج والعمل في بصيص ضوء الفجر المنترج إلى ضوء الصباح . ويتحقق هذا عبر التوظيف المتدرج وفق تدرج الحدث وتصادعه للإضاءة حيث بدت - مع بداية وصول المفتش ومعاونيه إلى موقع التوابيت - في مساحات

الظلام التي تكاد تغطي على الصورة ولا يوجد غير ضوء المصابيح في الخلفية . فما أن تتم السيطرة على المكان ومحتوياته بالتدرج حتى يخرج الحدث إلى الفضاء الواسع فوق سفح جبل أو على قمة هضبة أو أكثر مما يُدلّل على إمكانية الخروج من حالة الحصار إلى إمكانات أكبر . وتحول الصورة من حالة السلويت إلى حالة الكشف .

ويتضح ذلك أيضاً في الأزياء ناصعة البياض التي يرتديها حاملو التوابيت أصحاب الجلاليب البيضاء مع ملاحظة تزايد أعدادهم كلما ازداد الصباح سطوعاً مما يجسد فكرة مساندة أغلبية الناس في هذه المنطقة لفكرة حماية هذه الآثار والكشف عنها . وفي المقابل تصوير القبيلة متلصصة بين جدران المعبد في أعداد قليلة جداً . وهنا تظهر فكرة التناقض لتكشف عن حالة انحسار موجة السرقة واللصوصية مع اتساع أفق الرأي العام حول حمايتها وصيانتها .

وتعمل الأزياء هنا (الجلاليب البيضاء) على تجسيد فكرة نقاء هذا الجمع الغفير المتزايد . كما تعمل تقنية التدرج في الإضاءة وفي الأماكن والأزياء والتكوينات وفي الأعداد ، نحو تأكيد تنامي الرأي العام المؤيد لحماية الآثار والحفاظ عليها . ويؤكد هذا التدرج من حالة الانتقال من العمل الخفي والسري والحذر ؛ إلى العمل المكتشف بالانتقال الزمني من الليل إلى النهار . كما يعمل تدرج الألوان في اللقطة الواحدة على خلق قيمة جمالية قائمة على التنوع المتدرج ، وهذا مائل في اللقطة التي تجسد حركة حاملي التوابيت عندما هبطوا بها عبر الوادي .

ويبدو هذا التدرج اللوني في الصورة بدءاً من أسفلها حيث المساحة الخضراء للزراع والتي تلتحم بها مساحة صفراء لتشكلاً معاً حقلاً في مقدمة الصورة . وخلفه مساحة بُنية قاتمة اللون تشكل الطريق الذي يسير عليه موكب حملة التوابيت ، وهو أكثر ارتفاعاً من مستوى الحقل ليبداً امتداده في الخلف مساحة أكثر علواً فيما يشبه التل أو الهضبة تتخذ هيئة قوس مقلوب في خلفيته سور المعبد الفرعوني بأبراجه في لون بني فاتح وفي خلفيته جبل منحدر يعيل إلى اللون الرمادي في أغلب مناطقه ويتخذ شكل قوس مفتوح لأعلى يحتضن الأفق السماوي الذي يشكل ربع مساحة الصورة .

وتتأكد القيمة الجمالية في هذا التدرج اللوني المتباين والمتناغم في إطار اللقطة الواحدة وكذلك التعارض بين الخط المجوف لأعلى الذي يشكله انحدار الجبل والخط

المجوف لأسفل الذي يشكله جدار المعبد . وبذلك يبدو المعبد هيكلاً رابضاً أقرب ما يكون إلى شكل التمساح المحصور بين كتلتين : كتلة الجبل من خلفه ، وكتلة الهضبة من أمامه .

أما خط سير حملة التوابيت فيشكل خطأً أفقياً مستقيماً ومعتدلاً يحتمي بخلفية المعبد الذي يحتمي هو أيضاً بخلفية الجبل والذي يحتمي هو كذلك بالأفق السماوي العريض من الخلف ومن الأمام يحتمي بالهضبة الصغيرة التي تحتمي بحقول الخضرة والنماء . وكأن مسيرة هذا الموكب فيها من النماء والخير ما فيها .

تتبدى جماليات التكوين في اتزان مستويات الصورة ما بين المساحات الخضراء والمساحات القائمة والسماوية في تمازج ألوانها وإضاءتها وظلالها . كذلك يعمل التكرار في الصورة الأدبية أو الفنية في النص أو في العرض سواء كان مسرحياً أو سينمائياً وفي الفن التشكيلي والأعمال الموسيقية على تأكيد قيمة ما يريد الكاتب أو الفنان أو دلالة يريد أن يعمقها لدى الجمهور ، لذلك كثيراً ما يتبع الأديب أو الفنان في أسلوبه الأدبي أو الفني تقنية تكرار شئمة أو حركة أو نغمة رئيسية أو لقطة سينمائية . وهذا ما عوّل عليه شادي عبد السلام كثيراً في فيلم الموسياء لتأكيد مدى التباين بين النفع الذاتي للقبيلة المعتدية على التراث والمخرقة له والتوجه العام للحفاظ عليه . حتى يستبين ويتمتع مدى التعارض بين الإرادتين . لذلك نجد تكوينات الصورة تتخذ الشكل الأفقي في خط مائل متصاعد نحو الأفق في حركة القائمين على إنقاذ الآثار لتأكيد دلالة سمو هذا الفعل وتوافقه مع حالة المعتقد الفرعوني القديم؛ فالصعود نحو السماء يجسد الخلود كما يشكل تكرار تساوي الأفق في الصورة مع الحيز الأرضي الذي تقف عليه التكوينات البشرية دلالة اتساع أفق العاملين على كشف الآثار .

### جماليات الصمت :

هل يمكن للصمت أن يعمل على ميلاد جماليات حسية ؟  
تظهر بلاغة التعبير في الصورة عن طريق الصمت المصاحب لرحلة موكب التوابيت من بدايتها إلى نهايتها عبر الجبل والوديان والهضاب ، حيث لا صوت سوى المصاحبات

الصوتية ( الرياح - وقع حوافر الخيل ) . وهي هنا تعويض عن صمت المودعين لموكب موميאות الأجداد .

ويتكرر أسلوب الصمت والتعويض عن غيبة التعبير الصوتي البشري في أثناء مرور الموكب في فضاء غير مأهول بالناس عبر مساحات زمنية عريضة ليترك للصورة المرئية وحدها بلاغة التعبير عن الحدث جمالياً .

اتضح من قبل في تحديد الفلاسفة والعلماء للصورة الجمالية أنها من وجهة نظر البعض تكمن في الموضوع كما تكمن في الشكل . وجماليات الشكل هنا تكمن في تحول موكب الموميאות بتوايبتها المحمولة على أعناق الرجال ذوي الجلابيب البيضاء عند وصوله إلى المناطق المأهولة بالسكان (الصعيدة) حيث اصطفاة الأهالي على جانب من طريق مرور الموكب لتحية موكب الأجداد تحية صامتة - من ناحية - ولتحية القائمين على حراسته من ناحية أخرى. وتتبدى جماليات الموضوع هنا في تحول هذا الموكب إلى موكب جنائزي يلفه الصمت بالجلال. حيث يسير الأهالي في ملابسهم السوداء خلف موكب التوايبت ضامتين فيما يحيل إلى صورة جنائزية بما تتضمنه من أربعة أفراد أقوياء يحملون النعش حيث يتكرر هذا في طابور عرض التوايبت المحمولة بما يعيد إلى مخيلتنا المعاصرة صورة المراكب الجنائزية حيث تتقدم حملة الجثمان هيئة تشريعية من كبار المعزين وأقربائه المقربين ويتبعها المشيعون خلف النعش . ولا صوت إلا أصوات الرياح التي تعبر عن فرحتها بمعزوفة هارمونية . بينما خيم الصمت على الأهالي خشوعاً . وعلى أفراد القبيلة المترصين والمحصورين في ممر ضيق بين جداري معبدتين .

#### الآثار الدرامي للنهاية :

تتواصل دلالة إعادة تشييع الأهالي لموميאות أجدادهم الملوك الفراعنة في طابور سيرهم عبر الوادي على مساحات رملية ناصعة البياض حتى تُحْمَل على باخرة بعثة الآثار.

ومع ذلك يظل الأهالي على شاطئ النيل في تكوينات صامتة متفرقة على مساحة عريضة من الشاطئ والباخرة تتخذ طريقها في النيل نحو العاصمة . وهنا يللم ونيس فتحة جلبابه على صدره عاقداً ذراعيه أمام صدره وكفيه مفرودتان بما يعطي دلالة الثيمة الشعبية ( أيقونة الخمسة وخميمة ) ويستتبع ذلك اختفاؤه بين الناس فكأنما يطلب

الحماية من الأعين كتلك الأيقونة المرسومة على جانبي المركب التي قتل أصحابها شقيق ونيس في بدايات الفيلم .

ويستدير ونيس بعدها في مسيرة صامته متوحدة مع صمت الطبيعة في محاذاة الشاطئ في اتجاه عكسي لمسير الباخرة إلى أن يختفي عن الأنظار ولا يبقى في النهاية سوى منظر ساكن على امتداد الأفق البعيد في خلفية الصورة متصلاً بمساحات الكثبان الرملية التي تفصلها عن هذا الأنق بعض الأعشاب على شاطئ نهر النيل ، وبعض الأشجار من الضفتين لتطبع على الشاشة في النهاية عبارة من نص كتاب الموتى :

" انهض

فلن تغني

لقد نوديت بأسك

لقد بعثت "

تتيح كتابة النص مطبوعاً على الشاشة دون إلقائها صوتياً امتداداً في التاريخ أبعد من صدوره محمولاً على صوت بشري ؛ لأن الصوت ينتهي بانتهاء لفظه . بينما ظلت الكتابة آلاف السنين ولم تفن مع فناء البشر . كما أن قراءة صامته للنص تتيح مساحة أكبر للتأمل والاستيعاب . والدلالة أن الحضارة التي كان مصيرها الظلام والنهب - بعد أن رأت النور باكتشافها ونقلها إلى أماكن حفظها - قد بعثت . وهكذا يتحقق الأثر الدرامي للفيلم ببروز إيجابية المصريين وحض النص الأخير على الشاشة على الاستمرار في العناية بحضارتنا .

#### جماليات الخطاب الدرامي لفيلم المومياء :-

يوضح هذا الخطاب المعبر عن الأحداث الصراعية التي جسدها فيلم المومياء رؤية المخرج التنويرية موظفاً اللغة الكلامية بعد أن ظلت لغة الصورة والصمت والإضاءة والعمته وتعارض الأبيض مع الأسود مهيمنة على مراحل الحدث المتعددة . وتتبدى جماليات الخطاب الدرامي للفيلم في تحقق الرجاء المتوسل إلى الإله ، ذلك الذي حمله من كتاب الموتى صوت ماسبيرو في بداية الفيلم :

" لك الخشوع يا رب الضياء

أنت يا من تسكن قلب البيت الكبير

يا أمير الليل والكلام .

جئت لك روحاً طاهراً فهب لي

فما أتكلم به عندك وأسرع لي بقلبي

يوم أن تتناقل السحب ويتكاثف الظلام <sup>١</sup>

فإذا كان الخطاب المتضرع قد شكل بداية الحدث في فيلم المومياء وإذا كان ونيس ذلك الفلاح المصري الأصيل قد مُنح اللسان القادر على الكلام والقلب الشجاع ؛ فتكلم حاضاً على بعث هذه الحضارة المصرية العظيمة من رقدتها الطويلة عبر العصور ؛ فإن خطاب الحزب الجماعي للشعب المصري يشكل دائرية الحدث في نهاية الفيلم :

“ لقد نوديت باسمك

لقد بعثت ”

وكانت دائرية الخطاب في تقنية الإبداع السينمائي هي آخر لقطة جمالية من حيث الشكل ومن حيث المضمون ، فقد بدأ الفيلم بجدارية طقس تقديم القربان وانتهى بنص التكليف الجماعي الإلهي للشعب المصري بعد بعث حضارته التليدة ليهب دفاعاً عنها.

### جوهرات الفكر الجماعي في اللغة السينمائية لفيلم المومياء

● استناداً إلى ما تقدم من الرؤى التحليلية للقيم التشكيلية والدلالية ودورها في تجسيد جماليات الإخراج في فيلم المومياء يمكن الانتهاء إلى عدد من النتائج التي أجملها فيما يأتي

● يتألف الفيلم من ثمان وخمسين ومائتي (٢٥٨) لقطة ، يستغرق عرضها سبعا ومائة (١٠٧) دقيقة . وهو ما ينبئ بمعدل سردي بطيء، تمضي فيه الأحداث بخطى سريعة. تتحكم كل من حركة الكاميرا والممثل وسرعة نطقه للكلمات وإيقاع التوليف في معدل سرعة السرد التصويري للحوار ذا الطابع التاريخي الذي يعيد تصوير الصراع بين علماء الآثار وسارقها .

(١) كتاب الموتي . فصل (١٩) .



- ميل اللقطات إلى التجريد الهندسي تعبيراً عن جوهر الأشياء ، بما يماثل ما تميز به الفن المصري القديم من رمزية ، مع لجوء المخرج إلى توظيف لغة النحت تحقيقاً لبلاغة الصورة في التكوينات.
- يرجع ببطء حركة الكاميرا أو سرعتها إلى سياق المشهد نفسه ، كذلك للإيحاء بالجلال في بعض مواضع القوة في جزء من أجزاء جسم الممثل . ويمكن إرجاع ذلك إلى استلهم المخرج لطبيعة المجتمع الزراعي وإيقاعه المتباطئ.
- كشف التعبير بالكاميرا عن الفكرة المسيطرة على المشهد عن الدراسة المتأنية التي سبقت التصوير .
- كانت لحركة الكاميرا الأولوية على حركة الممثل باعتبار أن الكاميرا هي عين المشاهد.
- توظيف المخرج لمفردات لغة التصوير بوصفه عاشقاً لا بوصفه سينمائياً أو تشكيمياً فحسب .
- بناء التكوينات بحيث يخضع فيها المكان للزمان حرصاً على الاكتفاء بالضوء الطبيعي بدءاً من الصباح الباكر حتى غروب الشمس ، والبعد عن الإضاءة الكهربية ليلاً اكتفاءً بالمشاعل .
- توظيف المونتاج في صنع قيم التضاد الدرامي ، ولخلق مقابلات وتمائلات تتنوع ما بين الكمال والنقص ؛ ولخلق مركز ثقل في الكادر تأسيساً على تكامل الحركة والشكل.
- عدم استخدام أسلوب الانتقال بالمزج بين المشاهد في الفيلم على الرغم مما زخر به سيناريو الفيلم من ذلك الأسلوب . باستثناء مشهد واحد هو مشهد ضرب أتباع التاجر لونيس بعد لقائه العاصف بتاجر الآثار (أيوب) حيث ينتهي المشهد بسواد حالك على الشاشة وبده المشهد التالي وهو مطروح أرضاً مع ظهوره ظهوراً تدريجياً على حالته السابقة.
- مكّنت بلاغة التعبير السينمائي المتفرج من التعرف على عامل الإنصات (سماع أصوات المتكلمين على وجوه المستمعين ) .
- شكّل التوظيف الديالكتيكي للأصوات غير البشرية : (سارينة مركب المنشية - عصفير المعبد - الرياح القريبة على مصاطب منزل مراد ) بديلاً عن السرد الكلامي البشري.

● تعامل المخرج مع اللون بقصدية واقتصاد لخلق دلالات رمزية كاستخدام اللون الأسود لأزياء قبيلة الحريات بينما الأبيض للقادمين من الوادي وبذلك سيطر اللونان الأسود والأبيض على مناظر الفيلم باستثناء اللون الأزرق للأفق العريض وللنيل والأصفر للصحراء والأخضر في مشاهد محدودة للحقول واللون الأحمر لطرايبش بعثة الآثار والضباط .

● خلقت صياغة القليل من لغة الحوار (الفصحى) وقصرها مسافة بين الحدث في الفيلم والواقع المعيش ، عملاً على تأكيد حالة الاغتراب التي يجسدها الفيلم بين الحدث والشخصيات والواقع المجتمعي المعاصر والمعيش.

● يعمد المخرج إلى التغريب في السرد بين المتفرج وما يراه حتى لا ينقلب صراع علماء الآثار لسارقي الآثار إلى (حدوتة) بوليسية .

● اعتماد المخرج في اختيار الموسيقى المصاحبة للأحداث على مؤلف موسيقي للإيطالي (ماريو ناشمبيني) بعد أن غيّر بناءه الموسيقي الغربي ومزجه ببشرى عربي.

● أسهم بناء اللمسات التوكيدية في التكوينات الشهدية اعتماداً على الحركة والسكون والصمت والإيقاع المتمهل لحركة الممثل والكاميرا في خلق قيم جمالية بليغة في الفيلم .

● خلق دلالات قصدية عن طريق المونتاج بإعادة توظيف اللقطات توظيفاً متناغماً وصولاً إلى بلاغة التعبير السينمائي درامياً وجمالياً.

● كان فيلم الموسياء ترجمة تتكامل مع أفلامه الأخرى حيث وظفت الكاميرا لترجمة رؤية شادي عبد السلام للعالم .

● لاشك أن رحلة شادي عبد السلام السينمائية في كل ما أبدع (فكراً وتشكيلاً وإخراجاً) كانت سعيًا وراء شكل سينمائي مصري ذي أصول تشكيلية فرعونية استهدف بها عودة الوعي التراثي المصري إلى مصر المعاصرة إدراكاً لهويتها باستعادة احترامها للتراث المصري القديم باعتباره مدخلاً جديداً ومعاصراً لإبراز هويتها في مواجهة الهيمنة الغربية الكاسحة .

## ثانياً :

### وليد عوني وجماليات الإخراج المسرحي لعرض المومياء<sup>١</sup>

عالمج وليد عوني فيلم "المومياء" لشادي عبد السلام ثلاث معالجات مسرحية بلغة الرقص المسرحي متضافرة مع لغة الصورة وفنون السينوجرافيا. وهو يفسر ذلك في إطار إجابته عن سؤال طرحه الباحث<sup>٢</sup> عليه في لقاء مسجل : " هل فنك حدائي أم بعد حدائي؟ " أجاب : " هناك أعمال لا أحب إعادتها لأنها وليدة اللحظة ووليدة زمانها ، وليست لها علاقة بالحاضر ، (حفريات أبحاث) و (غيبوبة) عن (نجيب محفوظ) كانتا خاصيتين بفترة محددة وانتهت . فلا تقل لي مثل البعض إذا مات . نجيب محفوظ " أعاد : " نجيب محفوظ لأنه مات " أو مثل ما قالوا لي : "اعمل تحية حلیم لأنها ماتت" . عرضي لها يخص زمن عاشت فيه تحية . بينما يمكنني إعادة تقديم أعمال شادي عبد السلام لأنها عروض ما بعد حدائية . وأيضاً (تحت الأرض) أو (رياح الخماسين) أو (شهرزاد) أو (سمرقند).

فجبران خليل جبران قدمته منذ ٢٥ سنة ولكنني لا أفكر في إعادة تقديمه من خلال مراسلاته لما ربا هاسكل أو لقائه بالحويك بباريس . ولكن قد أعيد تقديم (النبي) لجبران لأنها لا تخص زمنه ."

وحول سؤال آخر سألته : " من الملاحظ أنك تغير وتبدل في مكونات الصورة المسرحية بعد عرض الافتتاح ، ألا تعتد بالانطباع الأول في تكوينك للصورة المسرحية ؟ " أجاب : " المشكلة أن دراستي فنون تشكيلية . وأنا خريج الأكاديمية الملكية ببروكسل . فإذا أردت عمل لوحة تشكيلية فأنت تجدتها دائماً غير كاملة . فلا يوجد شيء كامل"

أعود وأسأله : " هل تتبع نظرية المينيمالية Minimalism الاكتمال الفني ؟ " فيجيب دون تردد : " هناك من عمل تمثال الرجل الذي يمشي حيث صنعه كبيراً وبدأ يصغر فيه حتى لم يتبق منه شيء فقالوا له : أين التمثال ؟ فقال : أنا علمت مينيماليزم فلم يبق منه شيء " . واستطرد : " لا أحب الثبات أو الجمود . فالموناليزا ابتسامة

(١) وليد عوني . عرض لفرة الرقص المسرحي الحديث بدار الأوبرا المصرية . شريط مسجل . المحرر الاعلى للثقافة . مسموق التنمية الثقافية .

(٢) الباحث . مقابلة مع سجل مع الفنان وليد عوني ٢٠٠٤ .

ساحرة وأنت ترى الفم ولا ترى بقيتها . أنا لا أحب الكمال لأن الحياة غير ثابتة وغير مستقرة وغير كاملة فمن أين يأتي الثبات والكمال ؟ وأضاف : " أنا حالياً أغير في عرض (رياح الخماسين) بالنهاية " وليست هناك ثوابت فأمامك وقت ومعك مسرح والفنان ينفذ فنه أفضل فأفضل.

فإذا كان مسرحي مكتوباً فأنا أعيد النظر في جملة كتبها لتكون أفضل ، فداثماً أبداً المخرج أو الممثل يتأسف على أنه لم يذهب أبعد وأعقب في الأداء من أجل التحسين ، ولكن القيلم يكون قد تم تصويره وانتهى ، أما في إعادة عرض مسرحي فالفرصة مازالت سانحة "

ولأن في رأيه الأخير نوعاً من التوجيه المباشر للمخرج المسرحي - على وجه الخصوص - إلى ضرورة أن يظل إبداعه مفتوحاً خاصة في العرض الذي لا يزال معروضاً على الجمهور أتساءل : هل ذلك يمكن تحقيقه بدون إيمان عميق من بقية الفنانين الذين يسهمون في عرض مسرحيته ؟ ثم أية جهة إنتاج يمكنها أن تتحمل عبء التجديدات المتلاحقة كل يوم طوال فترة إجراء التجديدات حذفاً أو إضافة في عرض قامت من قبل بإنتاجه والصرف عليه ؟ كذلك تنشأ إشكالية التلقي النقدي والتغذية النقدية الراجعة ، لأن النقد لا يبدأ إلا في حالة انتهاء عملية الإنتاج الإبداعي وعرضه ، ومن ناحية أخيرة يمكننا حلاً لتلك المعضلة أن نصل حبل فكره أو إبداعه المتجدد في عمل إبداعي جديد ، وهو نفسه قال إن عروضي متشابهة ، ولعله قصد امتداد بعض رؤاه الفنية وتواصلها أو تواصل ما لم يتضمنه عرض سابق له بعرض لاحق. وهنا يحاول استكمال نقص في عمل سابق باستكمالها في عمل لاحق.

وقبل أن أتوقف معه عند معالجاته المسرحية المتعددة لمومياء شادي عبد السلام سأنته : " نلاحظ أن لكل صورة في كل عرض من عروضك معنى مستقلاً عن بقية الصور في العرض الواحد نفسه . فما مصدر هذا التجاور؟ وما إذا كان مصدرها التفكيكية في كل من الثقافة والمجتمع ، فهل لاحظت تلك الظاهرة في المجتمع المصري أو العربي ؟ "

---

\*أجرى عليها تغييرات فعلا كما غير اسم العرض إلى (حلم نحات) وكان آخر تعديل أجريه على ذلك العرض هو ما تم عرضه في افتتاح الرئيس مبارك لأوبرا الإسكندرية بمسرح سيد درويش عام ٢٠٠٣.

وتأتي إجابته مباشرة محتدة : " المجتمع المصري مفكك أكثر من الغرب . العرض كالبازل Puzzle عندي ، هو يحتاج إلى فهم للخط المتواصل فيه الذي يعتمد في اكتشافه على الدراسة والبحث الدائمين .

أول ربع ساعة من عروضي تحدث صدمة ، ثم تبدأ في فهم تفاصيل معينة وتتبعها تفاصيل أخرى ترشدك لما تريد .

وأضاف " هناك تفكك مدروس ، والتجاور إذا جمع بشكل صحيح تصل إلى ما أريد . التفكك في مصر أكثر من الغرب وأصعب أيضاً . وهو تفكك غير منتظم لأنه جزء منه ومجبر عليه وأقبله بخلاف الغرب الذين لم أقبل التفكك عندهم ولم أستطع التعايش معه . وأنا أبحث دائماً عن المعجزة "

وحول رؤيته المسرحيتين لفيلم (المومياء) سألته : " لماذا كانت رؤيتان في فيلم المومياء لشادي عبد السلام ؟ "

أجاب : " أنا من ناحية تأثرت بشادي عبد السلام وخاصة فيلم المومياء وأحببته . وثانياً : لأنني أردت لأول مرة أن آخذ فيلماً وأحوله إلى مسرحية لأنه عادة ما يحدث العكس .

قصص تتحول إلى مسرح أو مسرح يتحول لفيلم ، ولكن العكس هنا ، لأنني أردت أن أقدم مضموناً موسيقياً مصاحباً لفيلم المومياء لشادي ، وهو تحفة من تحفه ، وهو فيلم لا يموت ، ومع حبي للفيلم لأنه يجسد الموت وكل أحداثه حول الموت ، وخاصة الموت الأول .

وهذا العمل تقدير مني لشادي وزدت عليه موسيقى طارق شرارة لأنه كان أول عمل مشترك بيننا ، واستعنت بنفس الشخصيات وزدت عليها . كما أحضرت نفس الكادرات ونفس التجربة وهي تجربة مثيرة وأحب أن تكون غنية . "

وإذا كانت رؤية وليد عوني الأولى في عرض (المومياء) قد جسدت مدى حبه لشادي ولتحفته وحققته شكلاً مغايراً لرؤية شادي السينوغرافية بما يتوافق مع فن العرض المسرحي وتقنياته ، بالإضافة إلى المضمون الموسيقي التوازي مع المضمون التصويري

\* معنى قوله "ما تريد" وليس ما يريده الباع ، بلني نبعه تحصيل الدلالة على التلقى ، وهناك تعدد الدلالة في المعنى الواحد بمدى كل من يتلقاها .

بالحركة الجسدية للراقصين ؛ فقد قدمت رؤيته الثانية لفيلم (المومياء) رؤية وليد عوني نفسه في تجربة شادي الإبداعية في فيلم (المومياء) يقول وليد عوني في جزء من رده على سؤال آخر لي : " في الرؤيا الأولى للمومياء احترمت عمل شادي ووضعتة على المسرح ولكنني لم أذهب بعيداً ، فأحسست بأنني يجب أن أذهب أبعد وأعظم من فيلمه . وقد كانت التجربة بوجود شادي عبد السلام نفسه ، وفي التجربة الثانية وبأي طريقة كنت أقدمه وأقدم فيلمه المومياء وكيف أراه بعيون عصري " .

وفي هذا الفصل - وهو الأخير من البحث - أتوقف عند تناول وليد عوني لفيلم (المومياء) في معالجته الأولى له بإبداع مسرحي قدمته فرقة الرقص المسرحي الحديث بدار الأوبرا المصرية تحليلاً لجماليات الإخراج ، أداء ، وسينوجرافيا مقارنة مع جماليات إخراج فيلم (المومياء) .

### جماليات المشهد الافتتاحي :

تبدأ مسرحية (المومياء) بشخصية الموت ممسكة (شخيلة ) لإحداث إيقاع صوتي مع بؤرة إضاءة متحركة تحيله إلى مركز ثقل في المشهد المسرحي - للإيحاء بتواصل الزمن ورتابته- وتلاعب يده الأخرى في تتابع اهتزاز حركة الأصابع كما لو كانت تحرك الكون بأصابعها أو تعبت به ، بينما يبدأ فيلم المومياء باستعراض في لقطة (بان Pan) طويلة لجدارية فرعونية دلالة رحلة بحث واستكشاف . ففي العرض المسرحي تبحث أصابع الموت عن ضحايا وما أن تلمس إحداها حتى تختفي من الوجود. بينما في بداية الفيلم أصابع رجل الآثار تبحث في جدارية عن طريقة ما لإحياء حضارة موميאות ملوكنا الموتى ، فرحلة الموت إنن في العرض المسرحي هي رحلة ترافق حياة العابثين بموميאות عظماء ملوكنا القراعنة ورحلة الإحياء الأثري هي رحلة بحث خلف ملوكنا الموتى ورحلة إعادة وعي الأمة المصرية بعظمة تاريخها القديم.

ترفع الستار عن العرض المسرحي لتكشف عن خلفية بها تكوين دائري يجسد قرص الشمس وتحت تكوين نصف دائري على هيئة حرف M باللون الأحمر أسفله تكوين بشري من كل شخصيات المسرحية .

أما وقوف ممثل شادي عبد السلام (محمد شفيق) في مواجهة الجمهور واضعاً كفيه على كتف ونيس بطل (المومياء) الواقف في الوسط مولياً الجمهور ظهره فما هو إلا دلالة حضن ومؤازرة من شادي عبد السلام لونيس . ومن حيث القيمة الجمالية فإنه ينقل مركز الثقل في الصورة من شخصية الموت إلى ونيس رمز الإحياء أو أداته في يد - خالقه- المخرج شادي عبد السلام.

وفي عبور الأم من خلف ونيس الذي يعطي الجمهور ظهره فيه تأكيد لمباركتها لما سيقدّم عليه ولدها من مواجهة . هنا يدبر شادي ونيس في اتجاه الجمهور ويسوقه أمامه واضعاً كتاب (التاريخ) أمام عينيه ليقرئه تاريخ أجداده حتى يصلحه بأجادهم ويبصره بخطر ما سيقدّم عليه ، بينما يشكل جلوس باقي شخصيات العرض المسرحي في خط أفقي في الخلفية مواز للبانوراما الزرقاء اللون بما يتناسب مع التصوير الجداري الفرعوني الذي يتخذ خطوطاً أفقية في جدرليات المعابد الفرعونية من حيث الشكل . وحالة من الجمود السلبي المائل للتماثيل في لوحة أو جدارية ساكنة . وهنا يكشف التكوين عن تقيض حركة ونيس المزنوجة في اتجاه إيقاظ وعي القبيلة وإحياء التراث الخالد وقضية الاعتداء عليه بالتلفين من شادي عبد السلام نفسه ؛ ذلك المتفط الوطني الذي ينقل وعيه بعظمة تراث أجداده إلى أحفاده المعاصرين .

وإذ يشير شادي عبد السلام -محرك الأحداث - إلى العم (زعم القبيلة) لينزل إليهما في وسط المنصة مع تغير الخلفية إلى القصر إشارة إلى حلول الليل زمنياً ، ففيه دفع لأطراف الصراع لمواجهة ترهص بالوقوع في الخفاء ، في الوقت الذي تصعد من (حفرة الأوركسترا / المقابس) شخصية الموت ماضية في اتجاههم ، لتصبح في مقدمة التكوين تأكيداً على أنه صراع حتى الموت من ناحية ، ومن ناحية أخرى تأكيداً على سيادة ثقافة الموت ، بينما تشف إشارة شادي عبد السلام إلى شفيق ونيس لينزل إليه ويحتضنه ، عن أن اتحاد ونيس مع أخيه هو اتحاد محفوف بالخطر وينذر بموت أحدهما ، خاصة وأن ونيس معارض لما تقوم به الأسرة من اقتحامها لحرم المدافن الفرعونية وسرقة محتوياتها.

يكشف نور شادي عبد السلام - المحرك للشخصيات والدبر للأحداث - عن أنه يمثل دور الراوي. غير أن شخصية الراوية هنا راوية تشكيلية؛ لأنها لا تقوم على الكلمة وإنما تقوم على الحركة الدرامية التعبيرية البصرية .

وإذا كان الراوي في المسرحية الدرامية التقليدية القائمة على الحوار يحمي الشخصيات والأحداث ويميتها ، إذ يستدعيها ويستبعدا (يدخلها ويخرجها) 'فشادي هنا يفعل

(١) . أبو الحسن ملاحم ، الإزهاب بين وسائل الإعلام والمسرح ، ج٢ ، ص١٥ ، دار الولاية لنسبها الطباعة والنشر ، ٢٠٠٥م .

نفس الشئ . وما احتضانه لشخصية ونيس إلا دليل على أنه من صنع يديه . وما تسييره له بدفعه أمامه مصدراً كتابياً إرشادياً أمام وجهه سوى دلالة على أنه يقرئه التاريخ ؛ تاريخ قبيلة الحربات الذي هو أحد أفرادها ليتبصر بدورها الإجرامي في انتهاك حرمت مقابر الأجداد . فهو يوقظ ضميره .

وشادي عبد السلام نفسه بوصفه راويًا هو من يحرك شخصية (فتاة الغواية / زينة) مدفوعة من (سمسار الآثار/ مراد) وتجار الآثار (أيوبه ومعاونيه). في اتجاه شخصية الموت . دلالة على أن الإغواء قرين الموت ولذلك يتعانقان في تعبير راقص ، في الوقت الذي يشكل فيه ونيس وأخوه تكويناً ثنائياً متشابكاً – أمام شاهد قبر والدهما الذي هو على هيئة مسلة صغيرة-

دلالة حزن على فقد والدهما من ناحية . وتماكك موقفهما معاً في مواجهة الغواية . والجمالية هنا ليست في المقابلة بين ثنائية الغواية (تشكلها الفتاتان) وثنائية التضامن الأخوي الذي يستمد من حبهما لوالدهما الفقيد إرادة التضامن ؛ ولكن الجمالية في المسكوت عنه المائل في ارتباطهما بالماضي ؛ فالأب الذي مضى رمز لاحق لرموز مضت منذ آلاف السنين . والجمالية عندئذ قائمة في استدعاء الرمز بالربط بين فقدان حديث معاصر (موت الأب) وفقدان ماضي تليد . واحترام ذكرى أب مات يستدعي احترام ذكرى الأجداد الأموات .

لأن الغواية أداة تجار الآثار في تفعيل غرائز شباب القبيلة ، في مقابل مواصلة نبش القبور- وهي مهمة يتزعمها عم ونيس - لذلك يستعرض العم قوته برقصة العصا منفرداً في وسط فضاء المنظر دلالة على سيطرته على الموقف بما يملك من قوة وسلطة على رأس قبيلة الحربات . والمسكوت عنه هو تضافر قوة الزعامة المتفردة مع الغواية في إدارة عمليات نهب القبور وتمزيق المومياءات للحصول على المجوهرات التي دفنت معها . في قدرة المتفرج على الربط بين رقص استعراض القوة في المونولوج الراقص للعم ومونولوج فتاة الإغواء الراقص ؛ تبرز سعادة المتفرج بكشف تلاحم (رمز الإغواء / الفتاة) مع شخصية (الموت) وأن في التحامهما موتاً لقدرات (ونيس وأخيه) على مناهضة اعتداءات العم على المومياءات المقدسة . وذلك يؤكد ما طرحه البحث من جملة ما قال به علماء الجمال من أن الجمال ذاتي التلقي وهو منوط بذات المتلقي نفسه .



تتحقق إرادة شادي عبد السلام (الراوي التشكيلي) في دفع هذه الشخصيات بإيقاظ تفاعل الصراع بالحوار الحركي الراقص . وهو ما جعله يقف في الخلفية ، عاكداً نزاعيه أمام صدره متأملاً الحدث الذي دفع بأشخاصه إلى بؤرة الصراع . حيث يتحرك رمز الموت بداخلها في حركة حرة وانسيابية ، دلالة على أن الموت يحوم حول الشخصيات كلها وذلك أثر جمالي .

حتى يتم لشادي عبد السلام ما أراد من ضرورة مواجهة (ونيس وأخيه) لشر العم - بعد اتحاد العم مع (الإغواء والموت) - الأمر الذي يمكن العم في نهاية المواجهة من وضع رقبة ابن أخيه الثاني (شقيق ونيس) تحت رحمة عصاه أي (تحت السيطرة). وهنا يجلس الموت على الأرض في مقدمة المنظر دلالة على أنه قد تم له ما أراد .

وفي هذا تأكيد للحضور الفاعل للموت والتوكيد أثر درامي وجمالي يدل على تحقق إرادة الراوي (شادي) في تحريك الأحداث وإشعال الصراع . وتحقيق إرادة البطل المضاد (العم وأبنائه) بما يؤكد ندبة المواجهة . وهنا يتحقق التوازن في الحدث ، والتوازن قيمة جمالية

في اكتشاف المشاهد لدلالة حركة أصابع ممثلة دور الموت بعد أن جثمت على الأرض ما يرمز إلى أنها تدير الصراع تبعاً لما رسمه لها المخرج (شادي / خالق هذه القصة ) بعد أن أدخل أحمد كمال مفتش الآثار إلى بؤرة الصراع ليقيذه بعنصر جديد دافعاً الحدث إلى الأمام وخالقاً لأزمة جديدة في المسيرة الدرامية للحدث.

يفرق المخرج وليد عوني في رسم الحركة المسرحية الراقصة *Mise En Scène* في داخل الحدث نفسه بين خطين : خط رئيسي للصراع يمثل العم والأخوان والأم ، ويخصص لهما مقدمة المنظر في جغرافية خشبة المسرح وأمامهما شخصية الموت . أما الخط الثاني للصراع فهو خط فرعي يضعه في النصف الخلفي من جغرافية خشبة المسرح ، ويتكون من المفتش أحمد كمال وتاجر الآثار والوسيط (مراد السمسار) وفتاة القوافة ابنة عم مراد . وهم يتحركون في تعبيرات متوحدة ومتكررة بما يمكن القول إنها حركة جمالية من خارج الحدث نفسه بمعنى أنها لم تلتحم بالخط الرئيسي للصراع . فهناك صراع في إطار القبيلة والموت محيط بها ، ثم حركة خارجية جمالية تشكل صراعاً ثانوياً .

وبذلك يمكن القول إن المخرج وليد عوني قد مجح في فهم حركة التشابك في خطوط الصراع وبسجه نسجاً جمالياً عبر لغة جسدية وسينوجرافية متأثرة بخطوط التشكيل الأفقي في الجداريات الفرعونية - أحياناً - . وفي خطوط دائرية ليربط الذاكرة البصرية للمشاهد بين أسلوب التصوير الجداري المصري القديم وطبيعة التعقيد واللف والدوران لعصرنا المعيش بتعقيداته وتركّماته الثقافية.

إلى هنا ونحن أمام المستوى الأول من الصراع.

مع نزول العم وخلفه أفراد القبيلة إلى المقبرة من حفرة الأوركسترا يمتنع (ونيس) عن النزول معهم - بينما يمسك ممثل (شادي) بفتاة الغواية ليحول دون إغواء (ونيس) للمشاركة في سرقة المقابر . وبذلك يوظف المخرج وليد عوني تقنية التغريب حيث يوقف (الراوي / شادي عبد السلام) الحدث أو يقطع الطريق أمام تطور الحدث على مرأى من المتفرجين.

ومن الملاحظ أن هذين التكوينين : تكوين (شادي وابنة عم مراد / فتاة الغواية) في أعلى يمين الخلفية ، وتكوين (ونيس وأمه) في أعلى وسط الخلفية وكليهما على خطين أفقيين متوازيين ، يتماثلان مع خط الأفق المائل إلى أعلى في خلفية المنظر ، الذي يفصل بين السماء والأرض استلهاماً للنمط التصويري الفرعوني ، وفي ذلك إحالة مضمونية إلى التهاون في الحفاظ على الآثار ، والذي تحوّل بفضل جهد شادي التنويري .

ومن حيث مضمون الفعل في التكوين - أيضاً - تعم ونيس الفرحة أو النشوة وتدب فيه طاقة المقاومة بعد أن أخذ البركة من أمه فيملأ الفراغ المسرحي حركة ورقصاً بمونولوج راقص في الوقت الذي يظهر في خلفية المنظر وراء الأم تكوين ثلاثي يضع فيه مفتش الآثار يمناه أمام ناظره أعلى عينيه ليرقب شيئاً ما قد تكون مركباً في الأفق البعيد بينما يقف السمسار أمامه مع أحد الحراس . وبذلك يحقق التكوين أفق التوقعات ، وهو عنصر من عناصر تكوين حالة التوتر الدرامي والتشويق ، وهما عنصرا إثارة وجدانية تتخلق منها الأشكال الدرامية والجمالية.

كما أن تقنيات الكتابة الدرامية المتصلة بالنزعة التعبيرية وبالنزعة الكلاسيكية تعبيراً عن صراع إرادة الشخصية مع مشاعرها ، فإن السيناريو الدرامي الراقص مائل في هذا

العرض بلغة راقصة تستحث نوازع الابتهاج مدخلاً لاستشعار البعد الجمالي للصورة - قبل إدراك مضمونها - بعد فك الشفرة التي ترمز إليها .

وتتضح تقنية توظيف المخرج للمونولوج الدرامي عن طريق ونيس في حركته الراقصة المقاومة في وسط الفضاء وحده . على اعتبار أن المونولوج حالة انقطاع الشخصية عما هو خارج ذاتها مع تفاعلها تفاعلاً داخلياً مع ذاتها بإرادة ومشاعر في حالة اغتراب نفسي عن وسطها الاجتماعي . فونيس منفرداً بذاته ، وكذلك أمه منفردة بذاتها ، وملتحقه - بوصفها كتلة - إلى كتلة أكثر قداسة - بالنسبة لها - هي قبر زوجها .

والجمالية هنا في إضافة كتلة (جسم إنساني) إلى جماد (قبر زوجها) تعبيراً عن طلب الحماية لإحساسها بالفقد ومن ثم بالضعف لذلك تدور الأم - في تلك الأثناء - حول قبر أبيه في أعلى يسار المنظر كما لو كانت تدعو لابنها وتلتصق له القوة والنصر على الغرماء .

تتشكل في الوقت نفسه في الخلفية حوارية حركية راقصة تكشف عن صراع بين مفتش الآثار وتاجر الآثار ومراد سمسار الآثار وفتاة الغواية بينما يقف شادي محاولاً الحيلولة بين فتاة الغواية ومناوشتها المستمرة لونيس بما يؤكد تحريكه للأحداث (قطعاً ووصلاً) فهو يديرها ويوقفها وينظم مسيرة الخط الدرامي المتعرج .

وتكشف حوارية مفتش الآثار عن مهمته في حماية الآثار والحيلولة دون سرقتها وبيعها بل الحض على صيانتها ، في مقابل محاولات مراد سمسار الآثار ومعه زينة / فتاة الغواية التي يوظفها طعماً لاستقطاب ونيس لكي يتعاون معهم فيسرق لهم الآثار أو على الأقل يبتعد عنهم ليحصلوا على جواهر الموميאות لكي تباع لتاجر الآثار الذي سيبيعها بدوره للأجانب .

كذلك يكشف المونولوج الحركي لونيس في منتصف الفضاء المسرحي عن معاناته ما بين الاستسلام للغواية التي تحيط به من اليمين واليسار فيستجيب لها وينبش الآثار في القبور لينتفع بها السمسار والتاجر وهما من دفعا إليه بمن يغويه أم ينحاز إلى حماة الآثار ممثلين في شادي عبد السلام نفسه ومفتش الآثار .

في النهاية يحسم (ونيس) أمره بالتوجه في خط مستقيم نحو (شادي) الذي ما زال يستقرئ تاريخ سرقة الآثار والعبث بها . ويستقرئ خطوط تحريكه للحدث حتى يصل

إليه (ونيس) منحنيًا أمامه في خجل . بما يكشف عن انتصار إرادته على مشاعره وكما أشرت إلى أن المونولوج هو صراع داخل شخصية منفردة ، تنتصر فيه مشاعرها على إرادتها إلا أن إرادة (ونيس) هنا هي التي تتغلب على مشاعره نحو التضامن القبلي . وفي هذه المغايرة تكمن الإثارة الإدراكية ، وهي عنصر صنع جماليات التغريب .

ومع انكسار (ونيس) الشعوري في مقابل انتصاره الإدراكي يدرك (شادي) ما يدور في داخل بطله الدرامي فيمد يده رافعاً ذقن (ونيس) ورأسه إلى أعلى حتى ينفذ الخجل عنه فيفتخر بنفسه . هنا تستلم إحدى فتاتي القوابة التي كانت خلف شادي وتراجع إلى أقصى أسفل يمين المنظر يائسة بما يكشف عن انحسار فعل الضغط على ونيس . وفي نفس التوقيت تصعد شخص الموت من (حفرة الأوركسترا / المقبرة ) متبوعة بالعم وابنه وتبصر من أمام ونيس وخلفه شادي المنحاز له بما يؤكد اصطناع المخرج للشخصية القناع .

نعود للصورة للتشكيل الدرامي من تكوينين متعارضين مرة أخرى إذ يصبح العم وابنه في يسار أسفل المنظر بينما ينضم مفتش الآثار إلى ونيس وشادي لتبدأ حوارية كورسية حركية موحدة الحركات في تكوين ثلاثي متساوي الأضلاع وبذلك خلا لهم مسرح الأحداث بتنحي كل الأطراف الأخرى لتصبح على هيئة تكوين قبوسي في الخلفية وتلك دلالة على انتصار تيار حماة الآثار (شادي / ونيس / المفتش) على سارقي الآثار والمباشرين بها . وفي ذلك تأكيد على مرحلة الانفراج في الأزمة مروراً بذروتها الدرامية .

ولأن الحدث يتنوع بين خط الصراع المنفرد أحياناً والمتشعب غالباً لذا فإن العم وابنه لا يستسلمان إذ يشتبكان مع ثلاثي حماة الآثار في حوار حركي متصارع يشغل كل فضاء المنظر . ولأن طبيعة الحدث الدرامي تقوم على التطور رأسياً في الدراما الأرسطية وأفقياً في الدراما المغايرة للنظرية الأرسطية وهذا العرض منها لذلك يسير الصراع في خطوط أفقية متوازية ومتقابلة متقاطعة ومتواصلة في تعرج لا استواء فيه في إطار نظرية الحكيم السردية التشكيلي ذي الحبكة الواهية . لذا فمن اللافت للنظر أن حركة ثلاثي حماة الآثار إذ تنحو الحركة نحو الخطوط الدائرية ، حيث يدور كل من ونيس ومفتش الآثار وشادي حول نفسه ، ويدور الشكل الثلاثي لهم حول نفسه في تلك الحوارية الراقصة . وفي ذلك إحالة تراثية لرقصة المولوية التي شهر بها أتباع مولانا (جلال الدين الرومي) التي خرجت من "قونية بتركيا" . وفي هذه الإحالة

تكمّن الجمالية من ناحية وتتحقّق فكرة التأرّخ التي حدّثنا عنها صاحب نظرية التفرّيب حيث تتحقّق المقاربة بين تاريخ ظاهرة ما وتكرارها في الواقع المعيش مع الفارق البين بين هدف بوران الرقصة الملوية وهو التواصل الروحي مع السماء، وبوران مجموعة الحفاظ على الآثار وهو تواصل روحي مع الأجداد وبوران مجموعة الاعتداء على الآثار وهو محاولة التغاف حول مناهضي سرقة الآثار والحيلولة دون تقطيع أوصال الموميאות.

ففي اشتباك حركة العم وابن العم مع ثلاثي حماة الآثار لون من ألوان المداينة التي يصطنعها العم وابنه ليكشف عن أنه أيضاً معهم وهو مخادع قطعاً .  
من الملاحظ أن كل محاولة اقتراب من العم لونيس تحوّم شخصية الموت حول ونيس .  
فمع التراجع الزائف للعم والتوقف الظاهري والشكلي للصراع المتشابك بين مجموعتي الصراع تدخل شخصية الموت التي تتحرك حركة راقصة بطيئة ومغايرة في خطواتها لحركة المجموعتين إلى أن تتمكن من الإمساك بشقيق ونيس وتقبّته في موضعه في الوسط بينما تجلس الأم مستقرة في وسط الخلفية في أعلى الوسط على مقعدها في حالة سكون وجلال تراجميدي كما لو كانت آلهة العالم السفلي .

ومن الملاحظ أيضاً على شخصية (شادي) أنه يختلس النظر من وقت لآخر في الكتاب المفتوح بين يديه قبل أن يبدأ في التفاعل مع الشخصيات أو يخلقها ويعيد إحياءها من الكتاب الذي يحوي - ربما - تاريخ قبيلة الحريات أو تاريخ الاعتداء على الآثار والمقابر الفرعونية، لذلك يتجه ناحية (شقيق ونيس) ليخلصه من يد (الموت) ، الذي يدفعه بعيداً عنه ثم يتجه الموت في حركة بطيئة -مع أنها شبيهة بحركة عارضة الأزياء - نحو واحدة من فتاتي الغواية لندفعها في اتجاه زميلتها يساراً نحو الخارج . وفي الوقت نفسه يلف شادي يمناه من أسفل ذقن ونيس لتصبح كف تلك اليد على أذن شادي وتلف ذراعه اليسرى المسكة بالكتاب من فوق رأس ونيس ليصبح الكتاب بأعلى رأس ونيس ثم تسقط هذه اليد بالكتاب خلف رأس ونيس ليديران معاً دورة واحدة، وذراع شادي التي ارتكزت عليها ذقن ونيس تمتد إلى الأمام في استقامة وفي تكوين جمالي ساهر دلالة على أنه يبعّره بالطريق الذي يجب عليه أن يسير فيه . وهو

بالضرورة طريق حماية آثار الأجداد. ثم يسقط الكتاب امام وجه ونيسر ليقبره تاريخ أجداده الفراعين ويرشده لما يجب عليه عمله تجاه حماية تراثهم.

وهنا ينقسم المشهد الى عدد من التكوينات تكوين نانني بير (شادي وونيس) يسار أسفل . وتكوين ثلاثي من (مفتش الآثار والسمسار والغريب) في يمين وسط المشهد وتكوين جماعي من (المجموعة الباقية) في أعلى الوسط أسفل الخلفية مباشرة . وهو تكوين مغلق . وتكشف هذه التكوينات عن تجزئة الصراع في الحدث . إضاءة المشهد ثلجية توحى بالبرودة بين أطراف الصراع وتنعكس هذه الإضاءة على الخلفية أيضاً في خلق وحدة الحالة.

وتتحرك الثنائيات السابقة كلها في دياوجات حرجية متباينة . كل ثنائيه في موقعها من جغرافية الفضاء النظري . فإذا بونيس عجيبة طيبة في يد شادي . بما يكشف عن سقوط القناع عن تلك شخصية المحركة للصراع . ولولا أن لغة الراوي (شادي) لغة غير كلامية لظهرت المباشرة في التعبير الدرامي بما يشكل ضعفاً أسلوبياً في البناء الممي .

ولأن اسماء الدرامي تأسس على التجاور الأفقي للأفعال وردود الأفعال بون تصاعد ، لذلك تتقافز الصور الدرامية للأفعال وردودها . ومن ثم عندما تفشل فتاة القواية في الإيقاع بونيس

تنجح في التعامل مع ابن العم الذي يستجيب لها ويخطف قطعة الآثار من يد شخصية الموت - تلك العلامة الإطارية الرمزية - ليعطيها بدوره إلى العم كبير العائلة ..

وبذلك الأسلوب القائم على تقنية القطع والوصل . وهو أسلوب سينمائي بني عليه وليد عوني سيناريو العرض . فما أن ينتهي موقف درامي ، يلتحق به موقف درامي آخر دون ارتباط وثيق بين المواقف الدرامية مما يوقفنا أمام حبكة وأهمية هي في الأصل الكتابة الدرامية التفرعية التي تجهد المتلقي في محاولة إدراك الدلالة التامة للعرض ، لذلك ينتقل الموقف حيث يتمكن (شادي) من التعامل مع شخصية الموت والقائها على الأرض (قهرها) في الوقت الذي تتجه فيه قبيلة الحربات بقيادة العم رافعي عصيمهم إلى أعلى في حالة من الزهو لتتقاطع معها مسيرة مفتش الآثار وخلفه

السمسار وتاجر الآثار في اتجاهها المعاكس ناحية اليسار في منطقة أعلى الفضاء المتظري بخطوات عسكرية الإيقاع.

وتحيلنا الحركة التبادلية الانعكاسية التي يخطو فيها كل من ونيس وشادي فوق الموت الذي أرقده شادي على الأرض إحالة تراثية طقسية تذكرنا بطقس التخطي في تعويذة أو سحر ما.

وفي الموقف التالي لذلك الموقف تواجه الأم ابن العم في أسفل الوسط مواجهة اعتراض على سرقة للآثار . وفي الوقت نفسه يقبض الموت بيده على رقبة ونيس في مواجهة متحدية مع مصاحبة لأصوات الشخيلة وبذلك تكون حركة الأم في الانحياز لاتجاه ونيس سبباً في تحرك عصابة سرقة الآثار لمعاقبها في أحد أبنائها (شقيق ونيس) . ومع موته تتحول إضاءة الخلفية إلى اللون البرتقالي بما يوحي بوقت الشفق . ولتحول مسار الصراع يتخذ التكوين العام في الفضاء النظري شكل نصف قوس مغلق من ناحية الجمهور تتبعثر فيه الشخصيات في خطين دائريين : أحدهما بداخل الآخر ؛ لينتهي من ناحية اليسار بتكوين مغلق على شكل دائرة تتشكل من (المفتش والسمسار وتاجر الآثار وونيس) تمتد أيديهم نحو عنق (الموت) وتتنوع حركاتهم من الوقوف إلى الجلوس به ثم الوقوف مرة أخرى في حين يظهر شادي خارج ذلك التكوين ثم ما يلبث أن يتحرك في اتجاه أعلى الوسط حيث يقف ونيس وأخوه يعطيان ظهرهما للجمهور كما لو كانا يشكلان نوعاً من وحدة التفاهم ليدخل شادي بينهما . وبذلك يظهر انحياز شادي لهما . في حين يراقب العم ذلك مغيظاً في الخلفية .

### التخلص الدرامي :

ولأن تقنية البنية الفنية في الحدث تعتمد على التخلص الدرامي وسيلة لنقل الصراع من حدث فرعي إلى حدث فرعي مغاير دون نشوز ، وقد يوظف الكاتب الراوي أو الغناء أو الدخول الفجائي لشخصية ما ومن أساليب التخلص الدرامي انطلاق صوت آلة كورن<sup>١</sup> بنغمة حزينة أشبه بنغيق الغراب في اللحظة التي تعبر في الخلفية إحدى المراكب الشراعية رافعة شراعها في مسيرة تنطلق من اليمين إلى اليسار مع نزول انقضاخي للموت هازاً الشخيلة لتصدر أصواتاً تتقاطع مع صوت الناي بينما يتغير

١ ( آلة كورن (كورن) : ومنها الكورن الفرنسي . ويستخدم في الأوركسترا السمفوني .

تكوين الأخوين ليميل ونيس على صدر أخيه الذي يقف إلى جواره مسنداً رأسه على نراعيه الممتدة أمام صدره ورأسيهما تتجه في خط مائل متوحد في تكوين نمائلي غير تام ، ويحيلنا هذا التكوين إلى صورة الطفل الصغير في حضن صدر عطف . ومع عبور شخصية الموت مججلة بأصوات الشخلة ، ومحركة أصابع يدها اليمنى التي ترتفع فوق رأسه بينما تتحرك في حركة اهتزازية دلالة على أنه يحرك الأمور أو أنه الفاعل الحقيقي في هذا الحدث الصراعى وليس (شادي) بما يشف عن مصير مأساوي لحدث ، شيك الوقوع . والاستشفاف تعبيراً عن رؤية مستقبلية لا تتحقق إلا مع فنان حقيقي . كما أن الاستشفاف تقنية فنية صانعة للتوتر وللتشويق الدرامي والجمالي .

وفي الوقت نفسه يدور تكوين ونيس والأخ حول نفسه دورة كاملة تنتهي بمواجهته بشدي كما لو كانا يلتقيان معه في نفس الموقف الذي يقفه في حفاظه على الآثار هنا يوظف التخلص الدرامي حيث ترتفع موسيقى من آلة " كورن " بنغمة عريضة في مساحة زمنية طويلة تشكل خلفية تتوحد مع حركة سير الشراع الذي يعلو في أفق الخلفية المشتعلة بضياء الشمس الغاربة نوعاً من التوحد بين جمالية الصوت المصاحب . وجمالية المنظر البصري أو الرؤية البصرية للخلفية . وأمامها التكوين المفتوح لكل المؤدين (الراقصين) لتظهر اللوحة على المسرح كما لو كانت لوحة زيتية بريشة فنان تأثيري الغزعة . ومن الناحية الدرامية فقد وظف المركب لنزول البلطجية الذين جاءوا لقتل شقيق ونيس بعد أن حقق الديالوج الموحد بين رؤية (ونيس وأخيه) في تكوينات جمالية متنوعة تصب كلها في اتجاه يكشف عن اتفاقهما ضد موقف القبيلة ، لذا يظهر العم خلفهما مباشرة عاقداً يديه على رأس عصاه مرتكزاً بذقنه على يديه فوق العصا مشيراً بسبابتها للملتصمين اللذين أتيا على المركب ليتجها نحو شقيق ونيس ، وخلفهما الموت الذي يشكل علامة إطارية رمزية في هذا العرض كله من أوله إلى آخره باعتبار أن الشخصيات تتعامل مع الأصوات من ناحية وباعتبار أن مسيرتهم بكاملها محفوفة بأخطار الموت .

وسرعان ما يهجم اللثمان على شقيق ونيس ويطنعانه فيرديانه قتيلاً مع ارتفاع أكف الغريب وتاجر الآثار لأعلى بالدعاء حتماً لله على خلاصه من أحد المعارضين لفعلهما وبذلك يحدث التحول عند ونيس فيعزم على التعاون مع بعثة الآثار .



يلجأ المخرج وليد عونى إلى صنع مقاربة رمزية بين الكف المطبوعة على القارب الذي نزل منه المثلثان لإنهاء مهمة التخلص من شقيق ونيس حيث يرفع كل من الغريب وتاجر الآثار كفيهما لأعلى بدلاً عن العلامة الرمزية الطقسية (خمس وخمسة) التي كانت مطبوعة على جانب ذلك القارب الذي نزل منه المثلثان اللذان قتل شقيق ونيس في فيلم المومياء لشادي عبد السلام . وهي رمز طقسي شعبي يطبع عادة على أبواب البيوت بدم الضحية (كبش أو جدي)، وكأن هذا الرمز يستخدم للدلالة على ضرورة تضحية القبيلة بأحد أفرادها وتلك أيضاً إحالة جمالية طقسية ذات أصل فرعونى.

وتتضافر الخلفية شديدة الوهج - بعد اختفاء شراع القارب - مع بقعة الضوء الحمراء - التي توظف جثة شقيق ونيس - في صنع تأثير درامي وجمالي يؤكد مصداقية الأداء مع خلق حالة من التماثل غير التام بين الجثة المطروحة على الأرض ورقاد الموت إلى جوارها . وحالة اللاتماثل قائمة في ثبات الجثة في مقابل تحرك شخصية الموت في رقدتها إلى أن تنهض.

في الوقت الذي يقترب شادي في تكوين يفرد فيه ذراعيه بعيل نحو الأرض متوازيين مع فتحة ساقيه في شكل الطائر الذي يحط خلف شخصية الموت والقتيل دون أن يفارق الكتاب يده وهنا ترتفع سبابة الموت لتلكز شادي في ذقنه فتبعده، ثم تدفع الجثة أمامها حتى (حفرة الأوركسترا / المقبرة) .

### **مركز الثقل ودوره في جمالية التكوين :**

يقاس التوازن في الصورة التشكيلية والتعبيرية بمركز الثقل إذ أن عين المشاهد تتجه إليه مباشرة ثم ينوع إيمارها على مناحي التكوين كلها بعد ذلك . والأمر نفسه قائم بالنسبة للصورة أو التعبير المسموع ، حيث يتجه السمع إلى مركز الثقل في العبارة أو التعبير الصوتي . لذلك تشكل جلسة القرفصاء التي يجلسها ونيس في منتصف الوسط خلف الجثة مع تبعثر الشخصيات الأخرى في المنظر كله تشكل مركز الثقل في المشهد . ليس بسبب حزنه على موت أخيه فحسب ولكن لموضعه في جغرافية المنظر من ناحية وفي موقعه في الحدث حيث أصبح منوطاً به وحده تحمل تبعات موت أخيه شعوراً بالذنب لما حدث ومن ناحية مسؤولياته القبلية في مواجهة الأمر منفرداً .

أما مركز الثقل على المستوى الدرامي فيتمثل في لحظة التحول في الصراع حسن يبدأ ونيس بحسم أمره واتخاذ قراره حيث يتجه مباشرة نحو (أحمد كمال) مفتش الآثار سيدوران دورة حركية درامية في دياالوج يكشف عن توحيد مسيرة ونيس مع مسيرة أحمد كمال وفي الوقت نفسه يتكفل أفراد القبيلة مع العم في يسار أسفل المنظر ويتجه شادي مسرعاً نحو أعلى الوسط ليدفع ضابط الشرطة نحو مفتش الآثار حيث تدور بينهما حوارية ثنائية حركية يتحركان خلالها حركة ذات خطوات عسكرية (رسمية) بقيادة الضابط في مواجهة العم في أسفل يسار المنظر ، يستعرض فيها الضابط قدراته في حركة دوران سريعة حول نفسه أمام المفتش دون أن تبدو مبالاة ما على العم . أما التباين فيلاحظ من تماثل تقسيمة ألوان زي كل من الضابط والعم أن النصف العلوي من زي كل منهما أبيض اللون وأن النصف السفلي للزيين مع اختلاف طراز كل منهما وتصميمه هو اللون الأسود فالتماثل في توحيد لوني الزيين والتعارض في تصميم كلا الزيين . للضابط حلة رسمية ولعم زعبوط اسود فوقه وشاح أبيض. وإلى جانب جمالية التماثل والتعارض بين الزيين من حيث الشكل . فهناك التماثل الناقص في طبيعة المواجهة والتحدي بين الضابط والعم . والتماثل الناقص أو التباين هو أحد عناصر تكوين الصورة الجمالية .

### **الرمز دوره في صنع الجمالية :**

تبدأ بؤادر الصراع بين الضابط والعم عندما يرفع الغريب يمينه لأعلى في مواجهة شادي الذي يبدو أنه محرك له ، كما لو كان يشير إليه ليرحل خاصة وأنه يحمل (صرة) على كتفه . وبرحيله يكون السلام قد رحل عن المنطقة حيث أرى أن شخصية الغريب هي رمز للسلام ، الذي ظل على الحياد طوال فترات الصراع والمواجهة بين قوة الدفاع عن المومياوات وعصابة سرقة القبور بعد نبشها . والرمز أحد العناصر التي تستثير إدراك المتلقي ، والإشارة عنصر محرك للشعور وللإدراك معاً ، وبه يتحقق الإمتاع العقلي حالة فك شفرته من قبل المتلقي .

### **التعبير الإرشادي والتعبير النقدي بين الدرامية والجمالية :**

يتضح الدور التعريبي الحركي (الموازي - الإرشادي) لشخصية شادي عبد السلام (الراوي) في هذا العرض المسرحي الراقص خلال توجيهاته للشخصيات استرشاداً

بذلك الكتاب المفتوح الذي لا يفارق يده إذ يشير بيده للشخصيات في اتجاهات متعددة هنا وهناك فيذكرنا بعسكري المرور الذي يوجه حركة سير المركبات في ميدان عام مع الفارق . فشادي هنا مخرج يحرك ممثليه في عرض مسرحي . ولذلك سرعان ما يوجه الضابط ليشتبك مع العم في محاولة من الضابط لنزع سلاح العم (عصاه ورمز قوته) في ديالوج حركي درامي إذ يدوران في اشتباكهما والعصا بين أيديهما إلى أن يتمكن الضابط من نزع سلاح العم وفي الوقت الذي تتخذ حركة الممثلين دوراً إبطائياً خارج بؤرة الصراع في أطراف الفضاء النظري الذي بهتت فيه ألوان الخلفية وأرضية المنظر ما بين الرمادية والحمرة الباهتة إحياء بغروب الشمس. تحرك ونيس مع الغريب في خلفية المنظر مبتعدين عن مجرى الصراع بين الضابط والعم ، فالأمر كله بين يدي رجل الأمن ورمز القانون

لذا فسرعان ما يعود ونيس والغريب إلى مركز الفضاء النظري ليشكلا مركز الثقل في الصورة المسرحية في ديالوج فرح راقص ، تعبيراً عن انتصار ممثل الشرطة (الضابط) على العم مما يؤدي إلى عودة السلام ، خاصة مع تراجع العم نحو الخلف وذراعيه مرفوعتين حول رأسه دلالة على الاستسلام مع زهو الضابط في مونولوج فرح يرقص فيه بعضا العم التي نزعها منه طرباً ونشوة . وما الرقص هنا سوى تعبير ظاهري عن مشاعر الشخصية وتفاعلها الوجداني وتلك هي طبيعة المناجاة غير أنها هنا مناجاة غير كلامية . ولأن انتصار ممثل الأمن والقانون هو انتصار لتوجهات المخرج المؤلف خالق الحدث موضوع الفيلم والعرض المسرحي لذلك يرقص خلفه شادي في حركة درامية إرشادية يشير فيها بذراعيه وبساقيه هنا وهناك راسماً الطريق أمام الشخصيات في الحدث ، وهو هنا بمثابة شخصية الراوي في المسرحية التي تعتمد على التعبير الدرامي غير الكلامي . ويتخذ الحوار الحركي الجسدي هنا تقنية السرد التشكيلي بالتعبير الجسدي البليغ جمالياً ودرامياً لطبيعة التكثيف السيميولوجي (الدلالي) . ولأن شادي (الراوي) هو الذي يعيد تخليق الأحداث (إنتاجها) فيما يشبه التأرخة الملحمية كشفاً عن جذور ظاهرة الاعتداء على قدسية الموتى لذلك لا توجد أية غضاضة في لجوء تاجر الآثار إليه مستنجداً به لأن إيقاف ضابط حماية الآثار لزعيم قبيلة الحربات فيه قضاء على مستقبل التجارة في تداول الآثار المهربة وحركة بيعها ، أي

قضاء على مستقبله هو نفسه لذلك نرى تاجر الآثار يرتمي في أحضان شادي الذي يعيده حياً في الحدث المسرحي المعروض. وهنا يدور به شادي دورة واحدة يدفعه بعدها في اتجاه الخلفية ، بمعنى أنه يرسم له خطواته التالية في اتجاه استكمال دوره في الصراع أو هو ينحيه عنه تعبيراً عن رفضه له ولأفعاله المخزية.

### - الدور النقدي للراوي :

لما كانت حالات توقف الخالق أو الفنان لاسترجاع ما تم إنجازه من مشروع خلقه الإبداعي وتأمل تكوينه تأملاً استحسنياً أو استهجانياً في مجمله أو فيما لاحظته من نقص ، وكان (شادي) في هذا العرض هو نفسه (شادي) الفنان التشكيلي والمبدع الذي أخرج (المومياء) ، لذلك نرى (شادي) بطل هذا العرض ومحرك أحداثه يتوقف في بعض مواضع من مسيرة إعادة إنتاج تاريخ قبيلة الحربات مع موميאות أجدادنا الفراعنة العظام ليراجع مسيرة الحدث ويتأمل رسمه للشخصيات وللأحداث وليضع رتوشه المناسبة لشهد وآخر . فيسير متأملاً بين الشخصيات في ثباتها الظاهري أو سكون حركتها في تكوينات جزئية ، منها المغلق ومنها المفتوح .

### التكثيف الدرامي والجمالي بين تقنية الحذف والشرطة الموسيقية :

يتميز المسرح بما يتميز به فن الشعر من ضرورات الإيجاز والتركيز والإيحاء . لذلك يقف المؤلف والمخرج والشاعر كل منهم وقفة تأمل أمام إبداعه الأدبي أو الفني على مستوى الصور الجزئية . وفي النهاية أمام إبداعه عندما يرى أنه قد انتهى منه ، وهو بذلك يقف موقف الناقد لإبداعه . عندئذ قد يجري الحذف هنا أو الإضافة ضبطاً لإيقاع عمله الإبداعي، وتكثيفاً لصوره وتوثيقاً لحبكة بنائه أو تفكيكها عن عمد عندما ينحو في أسلوبه الأدبي أو الفني منحى تفكيكياً تتداخل فيه الشخصيات والأمكنة في الأزمنة ، وتتناثر عناصر بنائه الدرامي والفني في شذرات وشظايا لا رابط بينها إلا بتوظيف عنصر مصاحب للموسيقى ، حيث يوظف القطع الموسيقي كما توظف الشرطة بين جملة وأخرى في الكتابة . هكذا يفعل الفنان شادي عبد السلام في وقفاته المتأمله ما بين لوحة وأخرى حيث تعوض الموسيقى المصاحبة (ذات النغمة العميقة من آلة السكسفون Saxophone متداخلة مع نغمة ترديدية لآلة الأبوا

(Oboe) وهما نغمتان متعارضتان تشكلان المعادل الموضوعي لمعاناة شادي في خلق تلك الواقف والشخصيات لتكون بديلاً عن التدفق البصري للمتفرج عند توقّف الحركة الدرامية الراقصة ، حيث تكون حركة شادي في سيره حركة عادية . وهي عبارة سردية نثرية في موقف يُجسّد الحوار فيه بلغة الشعر . فحركة شادي المتأمل لما أنجز في الحدث المعروض هي حركة نثرية لأنها ليست رقصاً . ومن هنا فإن الحدث المسرحي الراقص يحتمل تداخل السرد الحركي النثري في نسج الحركة الدرامية الشعرية بلغة الجسد . لذلك عندما ينتهي الفنان (شادي) من وقفة التأمل تلك ؛ تتحرك ثلاث شخصيات خلف بعضها في اتجاه منتصف فضاء المنظر وهي تبعاً (الغريب في جلبابه الأبيض وخلفه أحمد كمال مفتش الآثار في حلتة البيضاء وبتبعه ونيس) في موقف ساد فيه السلام ، وهنا ينفرد مفتش الآثار بمونولوج راقص مستعرضاً دوره ومجسداً حالة انفراده في الساحة وبند قيادته للأحداث . بينما يدور العم حول نفسه في الخلفية في حركة دائرية متعاكسة في اتجاه دورانها مع حركة الدوران المفتشي للمفتش ، الذي يشكل مركز الثقل في أمامية الصورة . فالبادرة في حركة المفتش والعم يقاوم في مونولوج آخر في خلفيتها ويشاركه في الطرف المقابل له (يمين أعلى المنظر) مراد سمسار الآثار في مونولوج ثالث ينفرد به تنفيذاً عن غيظه مما حاق بهما من جراء إمساك مفتش الآثار للأمر كله في يده.

### جمالية الصمت :

الصمت لغة كثيراً ما يكون أكثر بلاغة من لغة الكلام ، والسكون أحياناً أبلى من الحركة ، لذا يتجمد المشهد وقد اتخذ كل راقص وضاً معيناً في مكانه ، مع صمت وسكون مطبق لعدة ثوانٍ لتتجمع بعده الشخصيات الراقصة خلف بعضها على يسار المنظر مخليين الساحة لرباعي راقص مكون من ونيس في ملاحظته لزينة (فتاة الغواية / ابنة عم مراد سمسار الآثار) التي تهرب منه كلما لاحقها بينما يقف شادي حائلاً دون ومتابعته لها .

وفي لقطة جمالية رائعة - في أثناء اعتراض شادي لملاحقة ونيس لزينة - يمد شادي ذراعه أمامه كالوسادة ليضع ونيس رأسه على ذراع شادي فيبدأ شادي في أرجحة ذراعه

برأس ونيس تماماً كما يهدد الطفل لينام . فشادي يحاول بوسائل متعددة إبعاد ونيس عن فتاة الغواية التي يلاحقها كالطفل الذي لا يعي ما يفعل . وهي في نفس الوقت دلالة على تهديده شادي لحالة هياج ونيس المراهقة سعياً خلف الفتاة التي تشاغله رقصاً وإغراءً ، حتى يظهر مراد ابن عمها في الحوارية ليعترض طريق ونيس ، ومن ثم يشتبك معه في جدليه عراك بالأيدي ما يلبث أن يتدخل فيها شادي ليفك الاشتباك . ثم ما تلبث الفتاة أن تعود لتدور حول ونيس مرة أخرى بنظراتها الطويلة في أمامية المنظر ، وما تلبث أن تواجه الجمهور بتلك النظرة المتأملّة معقودة الحاجبين دلالة تحذير من المخرج (وليد عوني) لكل متفرج من نظرة الغواية تلك التي قد تؤدي به . وتستمر زينة في النظر للجمهور وهي تعبر أمامية المنصة حتى تندفع خارج المنظر في اليسار تاركة ويسر حانرا في مكانه لتعود إليه مثيلتها (فتاة الغواية الأخرى) حاملة قطعة من الآثار على شكل عين حورس صغيرة الحجم فتضع القطعة في يد ونيس ، في نفس اللحظة التي تظهر فيها شخصية الموت بشخايلها من (حفرة الأوركسترا / المقبرة) لتدور حول ونيس الذي يقف في مكانه وسط المنصة متأملاً في القطعة التي في يده

### جمالية التضاد :

يعمل التضاد في وحدة داخل المشهد أو التعبير على خلق إثارة جمالية تحمل من التوتر والتشويق ما يؤثر على موقف المتلقي . ففي الوقت الذي تشترك فيه شخصية الموت مع شادي ومفتش الآثار في حوارية راقصة متعائلة في مفرداتها الحركية بما يكشف عن دور التكرار في خلق مقاربة بين الفعل ونقيضه المواجه له . بينما يكتفي الغريب بالعبور في الخلفية متأملاً ونيس الذي يظل لفترة في مكانه متأملاً القطعة الأثرية يبذل شادي والمفتش قصارى جهدهما رقصاً - مضاداً من حيث الدلالة - لتأثير رقص شخصية الموت - إقناعاً - لونيس لحظة اتخاذ قراره إما استسلاماً لإغواء فتاتي الغواية والحضر على الاعتداء على الآثار أو التحالف مع المفتش من أجل إنقاذ تراث الأجداد من الهلاك . فيتجمع في وسط المنظر كل من ونيس وشادي وتاجر الآثار في مواجهة مع العلم وابن العم .

وفي هذا المشهد يحاول شادي تحصين ونيس ضد قبيلته - بوضع الكتاب الذي يحمله أمام عين ونيس الذي يدفع يد شادي بالكتاب من أمام وجهه ويواجه التاجر وأفراد

القبيلة منفرداً في حركة تمرد على خالقه شادي الذي يتنحى جانباً في حركة دائرية بطيئة حول التجمع في الوسط .

تنشب المواجهة على قطعة الآثار بين التاجر وونيس في وجود أفراد القبيلة وينتهي الأمر باستحواذ التاجر والعم على قطعة الآثار بعد أن ضرب أبناء العم لونيس على جبهته بالعصا فيميل بظهره نحو الأرض . يصرع شادي إلى خلف وونيس ملصقاً ظهره به ليسقط وونيس على ظهر شادي الذي ينحني إلى الأمام ببطء حاملاً وونيس على ظهره وتاركاً إياه بهدوء ووجهه نحو الأرض . تدور الأم في فضاء المنظر لتصل إلى المقدمة وترقد بجوار وونيس الممدد على الأرض لتمده بطاقة الحياة وتثبت فيه من روحها بمساعدة شادي الذي يلمسه ثم يصفق صفقة واحدة بيديه فتدب الحياة في وونيس على الفور فيرفع رأسه ويقوم من رقدته .

### **المعادل الموضوعي وجمالية التوازن :**

إذا كان التوازن في عناصر التعبير هو أساس تحقق الجمالية فإن معادلة عناصر التعبير ومفرداته بعضها بعضاً هي من أهم عناصر تحقق ذلك التوازن . ويمثل شادي هنا معادلاً لفكرة الخلق في مقابل شخصية الموت التي هي معادل للفناء ، وتكمن الجمالية في المقابلة والربط بين فكرة الأمومة وفكرة الخلق ، فكلاهما مانح للحياة . ومع إرادة الحياة تنسحب قوى الشر . فهذا أحد أفراد القبيلة يترك سلاحه (العصا) على الأرض بجانب قبر والد وونيس في أعلى اليسار . هذه العصا التي ضربت وونيس على رأسه مستهدفة قتله هي نفسها التي مات بها أبوه ، كما تدل على أن العصا ستطال كل من يخالف قانون القبيلة ، وتدل كذلك على أن القوة لن تستخدم بعد ذلك ضد أحد . وهذا مناط جمالية الفعل إذ تتعدد الدلالات حول تفسيره استناداً إلى الرأي الذي يرى أن الجمالية تنبع من ذات متلقي الصورة .

عند عودة الوعي إلى وونيس بمساعدة شادي ثم أمه يدير كل أفراد القبيلة ظهورهم لونيس وللجمهور دلالة على الخزي من فعلتهم من ناحية ، وعدم القدرة على مواجهته . ينتقل العرض نقلة جديدة إذ يرفع الممثلون صفاً من المكعبات المنخفضة يضعونها في منتصف الفضاء المسرحي في خط واحد ممتد من اليمين إلى اليسار ويجلسون عليها مولين ظهورهم للجمهور . يقف شادي أمام البانوراما في خلفية المنظر في مواجهتهم بينما





الغريب : يقولون إنهم يبحثون عن قوم نعيش اليوم على أطلالهم ..  
يسمونهم الجدود . ويقرءون على الحجر كتاباتهم وأسماءهم ..  
ويهتمون بهم ويحافظون على ..

ونيس : كفى .. إنهم موتى .. موتى .. لا أحد يعرف لهم آباء أو أبناء ..  
كفى ما قلت .. جعلت الأحجار تبدو حية أمامي .. " ١

يوظف المخرج وليد عوني الحوارية التي تمت في فيلم المومياء بين ونيس والغريب  
توظيفاً جديداً فيعيد إنتاج دلالة جديدة منها عندما يجلس كل الشخصيات المشاركة  
في العرض سواء من أفراد القبيلة المعتدية على الآثار والتاجر والسمسار وكل  
المساهمين في السرقة والتخريب إلى جانب المحافظين عليها ، كالضابط والمفتش .  
والمخرج هنا متقنع خلف شخصية شادي ممكناً بالكتاب أمامه ، في حين نسمع الحوار  
بين ونيس والغريب مسجلاً بصوتي ونيس والغريب وهو الحوار نفسه الذي تم في  
الفيلم ليجعلنا أمام ضمير الأمة المغترب الموشك على الرحيل ممثلاً في الغريب وحواره  
مع ونيس ليستحدث الجميع من أجل الحفاظ على كنوز الأجداد . والصورة في مجملها  
تحيلنا إلى ما يشبه محاضرة مباشرة . وهذا من حيث التقنية الحديثة فيما يعرف  
بالسر الدائري لأنه اقتبس من الحوار بين هاتين الشخصيتين في الفيلم وأعاد  
إنتاجه ليعطينا دلالة مغايرة.

ومع ذلك فإن الاجتماع ينفصّ بما يؤكد انصراف العاملين على سرقة الآثار عن كل ما  
قيل مما يكشف عن غيبة الضمير القومي والوطني والديني عند هؤلاء.

ينتقل الحدث نقلة جديدة بمجرد انصراف المجموعة بمقاعدها إلى أمام خلفية المنظر -  
موقعها الأول - وهنا يصدر صوت شخلة عن الموت الذي وقف في مكان جلوسه الأول  
فيهرول بعدها ونيس ويركع أمام قبر والده لتأتي خلفه شخصية الموت فتدور أمامه وأمام  
شادي ويدور مراد السمسار حول ونيس في نفس الوقت فيدفعه ونيس بعيداً عنه ، غير  
أنه يتبعه مرة أخرى فيدفعه ويتبعه مرة ثالثة محاولاً استمالته إلى صف المنتفعين بسرقة

(١) شادي عبد السلام ، سيناريو (فيلم يوم لن تحصى السنين أو الوباء) ، مجلة الثقافة ، العدد ١٥٩ فبراير ١٩٩٦ عدد خاص ، الهيئة المصرية

الآثار . وهذا المشهد بين ونيس ومراد في حضور شادي والموت يتوازى مع المشهد رقم ١٦ من فيلم المومياء مشهد (أمام قبر الأب / ليل خارجي) حيث يركع ونيس أمام الشاهد الأبيض لقبر أبيه في خشوع فيلحق به مراد متذللاً فمهدها كي يدفعه للتعاون معه لسرقة المومياءات :

” (مدافن القرية .. يحل الظلام .. ونيس يركع أمام الشاهد الأبيض مجروحاً مجهداً .. ولكنه لم يعد الطفل الباكي . وفجأة ودون توقع يركع خلفه شبح أسود .. إنه مراد..)

مراد : (مرتعداً) يا سيد ونيس .. يا سيد ونيس

ونيس : (ينتفض ويواجهه) لِمَ جئت ورائي هنا .. ؟

مراد : (منتحباً) ملعون اليوم الذي جعلني أحمل لك فيه أخبار الشؤم

(يبكي) وملعون اليوم الأسود الذي سيؤذونك فيه أنت الآخر “

ومع أن للعرض المسرحي (المومياء) ثلاث معالجات قدّمها المخرج وليد عوني . إلا أن هذه هي المعالجة الأولى للفيلم مسرحياً . لذلك فهو عرض أقرب إلى ترجمة فيلم (المومياء) لشادي عبد السلام ترجمة مسرحية بلغة الصورة . إلا أنه في تلك المعالجة المسرحية الأولى للمومياء قد استخدم تقنية Flash back ليخسد تداعي أحداث قتل أبناء العم لشقيق ونيس في ذهن ونيس نفسه فور همس مراد له في أذنه بأن أولاد عمه قد قتلوا أخاه . ومن ثم فهذا الموقف في المسرحية يعيد إنتاج الموقف نفسه من الفيلم بلغة الجسد وبلغة الصورة عن طريق الاسترجاع. كما أن الترجمة هنا بلغة الجسد وبلغة الصورة لذلك كانت المعالجة إبداعاً بوسائط مغايرة ولغات مغايرة . فالجمالية في أن إعادة إنتاج الصورة جاءت إبداعاً جديداً ، لأن المخرج لم يصمم نفس الحركة (تكالب القبيلة على شقيق ونيس وقتله ، ولكن يخرج ممثل دور شقيق ونيس من حفرة الأوركسترا / القبيرة) ليعيد مشهد قتل أحدهم له بطعنة عقب شخلة أمرة من شخصية الموت ، التي تدفع القتل بقدمها بعد طعنه لتسقطه مرة أخرى في أعماق العالم الآخر (الحفرة) . الأمر الذي يدفع ونيس دفعا للهولة نحو مفتش الآثار. وهنا مناسط التحول الدرامي في الحدث إذ يدور بينهما حوار أو دياالوج يتراجع فيه

ونيس بخطوات قليلة للخلف في الوقت الذي يتقدم مفتش الآثار في نفس خط السير المتراجع لونيس بما يعكس الدلالة على أن قيادة الأمر كله في يد مفتش الآثار. مع تغير الخلفية إلى منظر القمر دلالة على تغير الزمن إلى الليل - تماماً كما حدث في الفيلم- وهنا يتحاوران مع بعضهما في ديالوج دوراني راقص ؛ يدور فيه مفتش الآثار حول ونيس الذي يضع فمه في أذن مفتش الآثار ويشير بيده نحو فتحة (حفرة الأوركسترا / المقبرة) في إشارة اعترافية من ونيس للمفتش بمكان المومياءات مثلما حدث في الفيلم ، وفي اللحظة التي يتحرك فيها المفتش نحو (حفرة الأوركسترا / المقابر) يستعين المخرج مرة أخرى بفترة مسجلة من الفيلم بصوت المخرج / شادي عبد السلام نفسه مصحوبة بمهمات صوتية وتشويح بالأيدي والعصي لأفراد القبيلة في الخلفية اعتراضاً على ما فعله ونيس . بما يشكل خلفية متداخلة مع الموسيقى بنغماتها العالية :

” يوم أن تحصي السنون :

سر دفيئة حملها الجدود أمانة من أب إلى ابن

أحملوا وحكم هذه الذنوب . أريد الحقيقة الآن - ”

يدور ونيس في هذه الأثناء في الفضاء المسرحي ببطه وخلفه شادي ممسكاً بالكتاب ، وفجأة يلقي بنفسه على الأرض أمام شادي متقلباً على أرضية خشبة المسرح وجالساً أمامه ليندفع بعدها نحو شاهد قبر أبيه كما لو كان يتطهر بذلك من ذنوب أهله وقبيلته في تجرؤهم على حرمان القبور . في نفس اللحظة تخرج من (حفرة الأوركسترا/ المقابر) المومياءات محمولة على أعناق الرجال في طابور يصعد إلى خشبة المسرح . مع تصاعد الموسيقى الجنائزية . وفي ذات الوقت يختفي القمر ويزغ الضوء من جديد وتشرق الشمس وإلى جانب ما يمثلته اختفاء القمر ويزوغ الشمس من دلالة على تغير الزمن من الليل إلى مطلع الصباح الباكر يمثل دلالة أخرى أكثر عمقاً وهي نهاية التعقيم على الآثار والجهل والتخلف وبداية خروج هذا التراث العريق إلى النور والعالم الخارجي.

( ١ ) ولید عونی ، شريط فيديو مسجل لعرض مسرحية صحره شادي عبد السلام رؤية أولى - دار الأوبرا المصرية ، إخراج وإيدعوني .

أما : سبناريو فيلم "الموسم" - مجلة القاهرة - سبق الإشارة إليه .

وفي احتضار شادي لونييس دلالة على الانتصار وتحقيق حل مخططه الذي سعى إليه . وفي إلقائه للكتاب أو (المخطط المكتوب) الذي بين يديه على الأرض أعلننا عن نجاح ذلك المخطط وانتهاء رحلة إعادة اكتشاف الوعي بكنوز الأجداد وحمايتها ونشرها أمام العالم .

تصاحب مسيرة المومياوات المحمولة على أعناق الرجال في دورانها الاستعراضي على خشبة المسرح مقاطع صوتية مختارة من أصوات شخصيات في فيلم المومياء مع خلفية من الموسيقى الجنائزية ؛ متفاعلة مع بقع ضوئية وتركيزات متعددة ما بين البقعة الزرقاء والبقعة البرتقالية الباهتة ، وتعلوها على الخلفية بقعة تمثل شروق الشمس في الصباح الباكر مع ظلام يحيط بجوانب الصورة المسرحية والمساحة العليا نحو السماء. ومع دوران شادي دوراناً إطارياً حول مسيرة المومياوات بينما ؛ الأهالي أيديهم تحية لموكب المومياوات.

## النتائج

### - الفصل الأول :

◆ كشفت أولى النتائج عن أن (الجمال) في الإبداع الأدبي والإبداع الفني لا يتحقق - فهُمًا وإبراكًا إلا عندما يصل التعبير في المسرح أو التصوير في السينما إلى (النقطة المركزية Central Point) التي حددها بومجارتن ، والتي لا تظهر بين العمل الإبداعي والجمالي إلا إذا حملت عناصر .

الاستحسان والتصديق Approval

الاستدلال Constructivism

الوقائع اليقينية Positivism

◆ حدد نموذج النوعيات الجمالية (نموذج رومان إنجاردن) Roman Ingarden (١٨٩٣-١٩٧٠م) الذي استند عليه البحث كمنهج أساسي في تحليل البحث الأول : مصطلحي: (جميل Beautiful ، بهيج ومُحبب إلى النفس Lovely) . ثم البحث الثاني المضاد : (قبح Ugly ، بشع Unsightly) . ثم التعامل مع مصطلح (إثارة الشفقة في التراجيديا) وتشمل: دراسة التفكير والتأمل + البطولي + التألق والبهاء + الرثائي - الكئيب - الحزين . وتقابلها مع مصطلح (الرضا والطمأنينة في الكوميديا) وتشمل : (الافتتان + الدعابة - الفكاهة - الطرفة + البيرلسك + المألوف والشائع) .

تباين مفهوم الابتهاج الجمالي عند فلاسفة علم الجمال إذ لم يستقر تفسير مصطلح (الابتهاج الجمالي) على صيغة محددة. فبينما يراه أفلاطون تحقيقاً للأهداف الأخلاقية. يرى فيه أرسطو فعلاً لا إرادياً وانعكاساً استبطانياً لفن المايم . ثم يراه الفيلسوف اليوناني إبيكاروس الخير الأوحـد . أما الابتهاج الجمالي في عصور القرون

الوسطى فهو الزهد والتنسك والتكشف بعينه Asceticism

### - الفصل الثاني :

◆ يتكرر (صدى الحياة) في كل من التعبير المسرحي والتعبير السينمائي مستمداً نسيجيه وتدفعه من التاريخ الثقافي للإنسان. وعلى الرغم من اختلاف العناصر الأساسية لفن المسرح عن العناصر الأساسية لفن السينما ، بل تضاريهما أحياناً ، إلا أنهما يتقابلان ويتعاونان أحياناً بفعل التقدم المعصري . لكن (الفيلم) يفوز بكل

مطالب الإنسانية المعاصرة بحكم توظيفه لآليات فنية وتقنية يعجز المسرح عن بلوغها .

◆ حققت إرغاصات الفنون التشكيلية - التي دخلت إلى المسرح في القرن الثامن عشر الميلادي ، وإبان عصر جوته Goethe تأثيرات بصرية محققة لإيهام العرض المسرحي Illusion . كما أدى استعمال الموسيقى في المسرح إلى إزاحة الشخصية المسرحية إلى الوراء وترحيل التعبير الدرامي إلى الخلفية . إلا أن انبثاق فن الأوبريت Operetta على يد الألماني أوفنباخ Offenbach يأتي بخطوات تقدمية لفن السينما مع تراجع للفن المسرحي .

◆ حدد جدول إيجل تورنكفيست Egil Törnqvist مقارنة جوهرية بين الوسيط السينمائي والوسيط المسرحي . كاشفاً عن خصائص كل من المكان ، وظائف الصراع . الفضاء . الرص .

◆ يعمل أسلوب القطع والوصل في التصوير السينمائي والتلفزيوني في مقابل أسلوب الإضافة والحذف في المسرح على تنشيط خيال المتلقي وحثه على المشاركة في تأويل المسكوت عنه في التعبير السينمائي أو المسرحي .

◆ تميّزت لغة الحوار في المسرح بحرية التعبير ، بينما تميّزت لغة الكاميرا (الصورة) بحرية التنقل والتصوير المستند على التفسير والاستنباط .

◆ خرج التقدم الفني للسينما إلى (السينماسكوب Cinemascope) التي جددت من حياة الصور السينمائية وقادت إلى انتقالات متتابعة ومستمرة في حركة الكاميرا لحل مشكلات سياسية واجتماعية حية . وهو ما ميّز حركة سينما فريتيه Cinema Verité بالمصادقية والموثوقية (الروسي دزيجا فتروف ) .

◆ أدخلت حركة الكاميرا عناصر الإغراب Alienation في تحريكها مجتازة فكرة التماثل بين أحاسيس المشاهد والحدث السينمائي .

◆ بظهور (الصوت) - الفيلم الناطق تنبثق (جماليات جديدة) عرفها بودوفكين وألكسندروف بمصطلح (جماليات السينما الناطقة) . وهي الجماليات المكتشفة لفلسفة المونتاج السينمائي (ليو كوليسوف) والمونتاج الساحر (أيزنشتين) .

## - الفصل الثالث :

◆ كشف البحث عن فروق جوهرية بين عمل المخرج المسرحي والمخرج السينمائي في مراحل الخلق ، مرحلة التركيب ، مرحلة التعبير .

◆ بدراسة النماذج المسرحية والسينمائية في هذا الفصل . يصل البحث إلى قيمة مضمون (الحرية) في العمل الفني . لقطات عديدة ينتقي المخرج السينمائي الأفضل منها في عملية المونتاج ، بينما لا نعثر على معادل أو شبيه لهذه الحرية عند المخرج المسرحي . فبمجرد ظهور العرض الأول يصبح ملكاً للممثل وللجمهور .

◆ الخبرة الجمالية مكتسبة بتدريب الحوار على الاستبصار والإنصات والإحساس بلمس الأشياء عن بعد ؛ باعتبار القيمة الجمالية نتاج العبث الإبداعي الجاد بوسائل التعبير الأدبية أو الفنية .

◆ تعمل المفارقات والمقاربات في الصورة الفنية على خلق جمالية التعبير في الفنون الزمانية والمكانية .

◆ خرجت تجربة العرض المسرحي وتجربة العرض السينمائي لنص (مس جوليا) بأثر درامي وجمالي . مغاير لإبداع سترندبرج . كما خرج كل منهما بإبداع جمالي مغاير للآخر .

## - الفصل الرابع :

◆ يصل البحث في جمالية الفرجة بين عرضي (ريا وسكينة) مرة للريحاني وأخرى للفنانين المتحدين إلى تطابق في الفكر الإخراجي . قدم العرضان صورة كوميدية قاتمة مع إشراك للأغاني والمونولوجات . هذا بينما اختلفت الثيمة الأساسية التي قامت عليها الأزمة الدرامية في عرض الفنانين المتحدين . إذ لم نعثر على وجود لها لا في عرض الريحاني ولا في فيلم صلاح أبو سيف .

◆ وظف البحث نموذج إنجاردن في قياس جماليات الفرجة بالإضافة إلى جدول تورنكفيست للمقارنة بين العروض .

◆ وصل البحث إلى اختلاف آخر أوسع وأعم في وظائف الشخصيات الدرامية ، وفي التفاعل الدرامي للشخصية الواحدة وأسبابه :

الدواعي + الشخصية	مرض الريحاني	مرض الفنانين المتحمدين	الفيلم - سلاح أبو سيف
الدافع الدرامي	الفقر + الجهل	الثأر	الواجب الأمني
عبد العال	شخصية تابعة (نكرة)	شخصية محورية + سلطة أمنية	أحد أفراد العصابة
حسب الله	ثانوية مسطحة	محورية مساعدة لريا وسكينة	ذراع باطشة
الضحية الأخيرة	ابنة عضو العصابة	ابنة ريا	خطيبة الضابط
مكان الأحداث مركز شرطة	لا وجود له	بداية الأحداث الدرامية	مكان التحري عن الجرائم
الفناء	درامي مصاحب للحدث	تعليق نقدي على الحدث	يكتف صرخات الضحايا - مؤثر
المبالغات	لم ينح منحى المبالغة المستهجنة	مبالغات إخراجية في حركة الممثلين وتكويناتهم وتشكيلاتهم . خارج حدود الضرورة الدرامية - جماليات -	تجسيد الأحداث في وضوح بمبالغات ميلو درامية وتزيد مستهجن .
المشهد الختامي	لطمة مأساوية (الضحية ابنة مرزوق) + رسالة أخلاقية	نهاية فاجعة + رسالة أخلاقية	نهاية سعيدة (إنقاذ الضحية)



## - الفصل الخامس :

◆ في (فيلم قصة الحي الغربي) تطابق التكوينات والتشكيلات احركية للممثلين (جمالياً) مع نموذج إنجاردن (فقرة قياس الجماليات في التعبير الدرامي الكوميدي) .

◆ قدم فيلم (West Side Story) وفيلم (Shakespeare in love) خبرات جديدة وخبرات وصور ماضية مريحة وفق شروط هوبز Hobbes (١٥٨٨-١٦٧٩م) لتحقيق الابتهاج الجمالي) .

◆ شكّل تنوع الصورة عنصراً أساسياً في تشكيل الأثر الابتهاجي للمتلقي المؤسس على أسلوب الكوميديا الاستعراضية المرحّة ، كما شكّل عنصراً أساسياً ثانياً في تشكيل الأثر القاتم المؤلم المؤسس على الأسلوب التراجيدي .

◆ تطور عمل الكاميرا من مجرد وسيط اتصالي ناقل للصورة ، إلى مشارك في موقف حدثي محدد . بفعل جماليات التداخل بين بهجة استعراض القوة الشبابية . وصدمة المواجهة مع فريق الشباب المناوئ .

◆ كشفت لحظات (المباغثة) عن تفعيل عنصري التشويق والتوتر ، تحريكاً لمشاعر المشاهدين وتأرجحها بين الابتهاج والحزن .

◆ جاءت (جماليات التعبير) عن الشخصيات (كاريكاتيرياً) موافقة لنموذج إنجاردن لقياس جماليات الكوميديا (التهكم + التراشق اللفظي + التقليد الساخر ، قولاً وحركة) .

غياب عنصر (التفكير والتأمل) بوصفه شرطاً لتحقيق الأثر الجمالي في التراجيديا (مشهد الشرفة بين ماريا وتوني) .

◆ لا تؤاخذ الدراما الاستعراضية ولا الملاحم البطولية عند إنتاجها سينمائياً أو مسرحياً مؤاخذة الدراما المحكمة البناء من ضرورة إسقاط الزمن الميت بوصفها ضروري من ضرورات التكثيف الدرامي .

◆ ظهور (الجمالية) في توظيف المخرج جلال الشراوي لما يدور داخل الشخصية من أحلام ، باستخدامه مؤثرات مسرحية (بؤر Spots ، Smoke System ، موسيقى حالة Soft romantic music ) في تزامن بين الواقع والحلم .

◆ وظّف العرض المسرحي (قصة الحي الغربي) عديداً من أشكال الفرجة الشعبية (تقليد أصوات الشخصيات ، تشخيص أدوار نمطية : "بائع صحف ، بائع بطاطا ، مأذون ، عجوز معوّق " ) . كما وظّف ألعاباً شعبية : (التغلب فات ، عنكب يا عنكب ، الاستغماية ) إضافة إلى + التمثيل داخل التمثيل Stage-within-stage + الارتجال غير المبرر خروجاً على النص .

◆ بينما اعتمد العرض المسرحي على الحوار الدرامي مع قليل من الاستعراضات الغنائية الراقصة ، اعتمد الفيلم في ثلثي بنائه الدرامي على الاستعراضات الراقصة .

◆ تميزت الموسيقى المصاحبة لفيلمي (قصة الحي الغربي) ، (شكسبير عاشقاً) على نفس الموسيقى المصاحبة للعرض المسرحي .

### - الفصل السادس :

◆ جاء العرض المسرحي - الذي تناوله الباحث - بمثابة إعادة إنتاج للفيلم بوسيط إبداعي مسرحي ، في إطار ترجمة الفيلم ترجمة مسرحية مفسرة .

◆ يصنف البحث العرض المسرحي (صحراء شادي عبد السلام : المومياء) في إطار فن التراجم الفنية .

◆ بينما استهدف الفيلم إعادة الوعي الحضاري للأمة المصرية تثبيتاً للهوية ، استهدف العرض المسرحي تعجيد الدور القومي بإلقاء الضوء على آثارنا والتصدي لحمايتها في مطلع القرن الماضي (العشرين) .

◆ رجحت كفة (الجماليات) في الفيلم عنها في العرض المسرحي ( لتنوع الصورة السينمائية ، تشكيل الفضاء في الصورة درامياً وجمالياً ) .

◆ لم يقدم الفيلم ، ولا المعالجات المسرحية الثلاث المستلهمة منه عند (وليد عوني) أية قصة أو مأساة أو (حدوته) . إذ لم يزد ما قدم عن مجرد علاقات درامية + تكوينات وأشكال تتجمع لتتفرق . تاركة المتفرج ليكون رأياً خاصاً به .

◆ اختلفت (جماليات الفيلم) عن (جماليات العرض المسرحي) للمومياء تبعاً للإمكانات السينمائية ودور المخرج في إعمال جغرافية ثقافة التشكيل في العمل الفني ، وإثباتها سواء في السينما أو المسرح .

## الخاتمة

تعود نشأة المسرح إلى بداية الإبداع الأدبي ، بل يمكن القول إلى بدء خلق الإنسان الذي اتخذ مكاناً معيناً يلعب عليه أدواره المختلفة . هذا المكان هو خشبة المسرح . تطورت هذه الخشبة على مدى الزمن في الشكل ، ففي العصور الأولى اتخذ من الربوة مكاناً ، ثم اتخذ من المذبح داخل الكنيسة سكناً . وشيّدت خشبة بسيطة في فناء الكنيسة . ثم خرج إلى الميادين العامة في شكل العربة المتحركة . ثم ازدهر وشيّد له دوراً خاصة في نهاية العصور الوسطى . وظهرت الخشبة البيضاوية في العصر الإليزابيثي . ومنذ ذلك الحين جرى على خشبة المسرح العديد من التجديد والتشييد الهندسي والإبداعي بعد أن زودت الخشبة بالمؤثرات والتقنيات الصوتية والضوئية والستائر الآلية . واحتفظ المسرح بالكثير من تلك الأساسيات مثل صندوق الملحن (الكبوشة) والكواليس والأضواء الخلفية والأمامية والبؤرية والدقات الثلاثة .

سبقت خشبة المسرح تلك بأزمان الفانوس السحري وشاشات السينما من مسطحة ومقبرة ودائرية وغيرها .

كذلك اتخذت السينما في البداية مادتها من المسرح ، ونقلت الصورة الحية من الخشبة إلى الشاشة . وبذلك نجد أن معظم الأفلام المأخوذة عن أعمال أدبية بدأت على خشبة المسرح قبل أن تظهر فيلماً سينمائياً والقليل من الأفلام تحول إلى عروض مسرحية .

ففى مصر وجاء المخرج وليد عوني وعكس الوضع إذ أعد مسرحية (صحراء شادي عبد السلام) المأخوذة من فيلم (المومياء) و(كرسى توت عنخ آمون والفلاح الفصح) لشادي عبد السلام . ومن هنا جاءت فكرة هذا البحث . وظهرت الصعوبات في إيجاد أمثلة تطبيقية إلى أن اهتمت إلى تجارب أخرى غير تجربة وليد عوني مع الفارق في النتائج والتوظيف الدرامي لها مثل تجربة المخرج جلال الشراوي في إخراج مسرحية (قصة الحي الغربي) عن الفيلم الأمريكي (West Side Story) لروبرت وايز

وعلى الرغم من الفارق التكنولوجي الكبير بين المسرح والسينما في نشأتها إلا أن المسرح في الغرب الآن مع التقدم التكنولوجي أتاحت له إمكانيات لا بأس بها باستخدام تكنولوجيا تغيير المناظر والخدع والمؤثرات - كما في مسارح بروودواي بأمريكا ، وكوفن

جاردن بلندن والكوميدي فرانسيز بياريس- لدرجة أنه قد يصعب التمييز بين العرض المسرحي والعرض السينمائي .

وقد قسم هذا الكتاب إلى ستة فصول ليتناول جماليات الإخراج والعلاقة بين السينما والمسرح والفرق بينهما ، بالإضافة إلى تطبيقات تعلم الجمال في الإخراج المسرحي وفي الإخراج السينمائي .

في المقدمة أوضح المؤلف فكرة شاملة عن الموضوع مبيناً النقاط الأساسية لمنهج البحث الذي سيتبعه مع الإشارة إلى الأعمال التي تناولها بالتحليل والمقارنة . من السينما إلى المسرح أو تلك الأعمال المسرحية المأخوذة عن أفلام سينمائية سابقة عليها زمنياً.

قدم الفصل الأول من هذا البحث للأسس الفلسفية للجماليات . وحيث أن علم الجمال هو الأساس في المعالجة الفنية في هذا البحث ؛ فكان لا بد من التعرض لتاريخ الجماليات للتعرف على مفهوم الجمال في الفلسفات منذ الإغريق إلى عصرنا هذا ، لتوضيح أبعاد الجمال وكيفية قياسه ، وصولاً إلى جماليات العرض المسرحي وجماليات الفيلم السينمائي .

كما تناول البحث في الفصل الثاني تاريخ علاقة المسرح بالسينما في فترة نشأ السينما ، وكيف تأثر كل فن منهما بالآخر . ثم تناول الفروق الجوهرية بين المسرح والسينما ، وما يتميز به كل فن منهما عن الآخر . ثم تعرض للمونتاج وأثره في التقنيات السينمائية وما له من قدرة على خلق جماليات فن الفيلم .

وتناول الفصل الثالث بدايات الإخراج السينمائي للكسبيريّات المسرحية ، وأبرز عظمة النص الكسبيري لدرجة أن كل أعمال كسبيري قد تم تناولها في عشرات بل مئات الأفلام السينمائية. كما تناول الفصل فيلم (مس جوليا) والأسس الجمالية في تكوين الصورة السينمائية، وكيف قدمته فرقة نمساوية في عرض مسرحي . وما أثبتته هذا الفصل من تفوق الآلة السينمائية على المسرح لقدرة الفيلم على تصوير المشاهد الطبيعية في الحديقة والرقص مع العامة في الخارج ، وتوجيه زاوية الكاميرا في لقطات أبرزت قدرة الإبداع في هذا العمل أكثر من الإمكانيات المتاحة لتقديمه على خشبة المسرح.

أما الفصل الرابع فقد حلل جماليات (ريا وسكينة) بين الفيلم الذي أخرجه صلاح أبو سيف ، والمسرحية التي أخرجهما الريحاني أو التي أخرجهما حسين كمال للفنانين

المتحدين . وأثبت هذا الفصل تفوق العرض المسرحي الذي قدم على خشبة المسرح في الثمانينات من إنتاج فرقة الغنائين المتحدين ؛ أثبت تفوقاً جمالياً ودرامياً في تقديمه للحدث بأسلوب تراجيكوميدي شامل . بينما قدم الفيلم السينمائي من إخراج صلاح أبو سيف (ربما وسكينة) في قالب ميلودرامي بحث ، توقف عند حدود الحادثة التاريخية مع بعض المبالغات . وهنا يثبت هذا الفصل تفوق المنصة على الشاشة .

وفي الفصل الخامس تناول البحث فيلم *West Side Story* بإخراج الأمريكي Robert Wise في السبعينيات وقام بتحليل جماليات الإخراج السينمائي وتقنيات التصوير وزواياه . وقارنها بعرض (قصة الحي الغربي) بإخراج جلال الشرقاوي على المسرح . وما تضمنه العرض من جماليات تشخيصية . كما قارن البحث في هذا الفصل بين جماليات (مشهد التعارف ومشهد الشرفة) في النص الشكسبييري . وبين جماليات هذين المستهدين في فيلم (*West Side Story*) وفيلم (*Shakespeare in love*) وبين مسرحية (قصة الحي الغربي) . لما وجده البحث من تقارب كبير بين هذه المشاهد . وقارن الفصل بين النهاية المأساوية للفيلم والنهاية التليفقية القائمة على التزاوج بين الطبقات في المسرحية . وخلص الفصل إلى تفوق جماليات الشاشة على جماليات الخشبة.

أما الفصل السادس من هذا البحث فقد حُصص لبحث جماليات الفيلم السينمائي (المومياء) بإخراج شادي عيد السلام ، وما تضمنه من جماليات التصوير الجداري الفرعوني ، ودقة الإخراج في اختيار الأماكن الطبيعية ذات الأبعاد الجمالية الفائقة من المعابد والتمائيل والنيل . وحساسية الصورة وحركة الكاميرا . وكيف أعاد المخرج وليد عوني تقديم المومياء في تناول مسرحي على خشبة المسرح بلغة الجسد والسينوغرافيا ، مرتقياً بالعرض المسرحي إلى درجة عالية من الجودة من ناحية المنظور مع توظيف لبعض التقنيات المسرحية الحديثة مستخدماً خلفيات زمانية ومكانية معبرة في بساطة وجمال فائقين . ولقد أوضح البحث هدف فيلم المومياء من انتقاد التاريخ المخزي لقبيلة الحربات وسرقتها لثراث الفراعنة والعبث بها ، كما أوضح هدف المسرحية في استحضار صورة شادي عيد السلام نفسه في الأذهان بعد

مؤنه . وتعجيد دوره في الحفاظ على التراث والحضارة . وقد أضاف العرض المسرحي شخصيتي شادي عبد السلام نفسه وشخصية الموت . لتشكلا صراع الحياة ممثلة في شادي . والموت ممثلاً في شخصية الموت . وعلى الرغم مما أبدعه المخرج وليد عونى من جماليات في هذا التناؤ المسرحي . إلا أن القيلم بإخراج شادي عبد السلام قد قدم جماليات على الشاشة فاقت ما قدمه وليد عونى على المسرح .

وفي الخاتمة قدم البحث ملخصاً لكل ما جاء في الفصول الستة موضعاً أوجه التشابه والاختلاف بين جماليات الأخراج فى المسرح والسينما . وكذلك تطور إمكانات كل منهما التطبيقية .

ورأى الباحث أنه على الرغم من تفوق السينما تقنياً على المسرح في إخراج المشاهد الطبيعية . ومواقف العنف من قتل وحرب وغيرها ؛ والتي لا يستطيع مخرج المسرح ان يوصل إليها ؛ إلا أن المسرح بشخصياته التي تنبض بالحياة والروح المجسدة للمشاعر تفوق أي تأثير فوتوغرافي لأنها تخترق كل الحواجز لتصل إلى وجدان المتلقي وبذلك يتغلب الممثل بحضوره الحي على الصورة . كما أن خشبة المسرح بدقاتها الثلاثة والمستارة التقليدية ستظل راسخة في أذهان المتفرجين في العالم لتسحر العين والأذن والقلب

## ثبت المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم، سورة الكهف آية (٣١)

ثانياً: المصادر العربية والمترجمة :

- (١) أرسطو، فن الشعر ، ترجمة : إبراهيم حمادة ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ، ١٩٨٢ .
- (٢) أريستوفانيس ، النساء في البرلمان ، ترجمة : د. لطفى عبد الوهاب ، الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٦م .
- (٣) بروتولد بريخت ، توراندوت ، سلسلة المسرح العالمي (١٤) ترجمة نبيل حفار ، بيروت دار الفارابي ١٩٨٦ .
- (٤) بديع خيرى ، مسرحية ريا وسكينة . تحقيق: عبد المنعم شمس ، مجلة المسرح المصري ، ع ٤٨ - نوفمبر ١٩٩٢ .
- (٥) بيتر شيفر ، رقصة الدم ، ترجمة شوقي فهم ، سلسلة آفاق الترجمة ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ع ٦٢ ، ١٩٩٩م .
- (٦) يول فاليري ، فاوست كما أراه ، سلسلة مسرحيات عالمية (٣) القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٦ م .
- (٧) سترنبرج ، مس جوليا ، ترجمة محمد توفيق مصطفى ، سلسلة من المسرح العالمي ، الكويت ، ١٩٧٠م .
- (٨) شادي عبد السلام ، سيناريو (فيلم يوم أن تحصى السنين أو الموميا) ، مجلة القاهرة، العدد ١٥٩ فبراير ١٩٩٦ عدد خاص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- (٩) شكسبير ، روميو وجولييت ، ت: مؤنس طه حسين ، مسرحيات شكسبير ، جامعة الدول العربية - الإدارة الثقافية - ط دار المعارف بمصر .
- (١٠) صلاح عبد الصبور ، مأساة الحلاج ، بيروت ، دار عويدات ، ١٩٦٧ م .
- (١١) فريزر ، الفصن الذهبي ، ترجمة : د. نبيلة إبراهيم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- (١٢) محمود دياب ، ليالي الحصاد ، سلسلة مسرحيات عربية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

١٣) هنري برجسون . فلسفة الضحك ، ترجمة د. سامي الدروني وعبد الله عبد الدايم ، القاهرة مكتبة الاسرة الهيئة العامة للكتاب .

١٤) هنري برجسون ، فلسفة الضحك ، ترجمة: د. سامي الدروني ، القاهرة . مكتبة الأسرة ٢٠٠٢ م .

### **ثالثاً : المعاجم والقواميس والموسوعات:**

١) د. إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة، دار الشعب . ١٩٧١ م .

٢) أحمد كامل مرسي ، د. مجدي وهبة ، معجم الفن السينمائي (مادة التوليف Montage ) ٦٨٩ . القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب : ١٩٨٠ م .

٣) ر.ف. جونسن . موسوعة المصطلح النقدي (الجمالية) ط. ثانية : ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة . لبنان . بيروت ١٩٨٣ م .

٤) د. عبد الرحمن بدوي ، موسوعة الفلسفة ، ج ١ بيروت — ط١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٤ م .

٥) د. كمال الدين عيد ، قاموس أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي ، الإسكندرية . دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر ، ٢٠٠٥ .

٦) د. مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب بيروت مكتبة لبنان ، ١٩٧٠ م .

٧) منى البنداري ويعقوب وهبي ، دليل السينمائيين في مصر ، ط٢ ، القاهرة . الهيئة العامة لتصور الثقافة ، سلسلة آفاق السينما ٢٨ ، ٢٠٠٣ م .

٨) منير البعلبكي ، قاموس المورد ، ط١٦ ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨٢ م .

٩) الموسوعة الفلسفية طه ، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفيتيين . ت: سمير كرم بيروت، دار الطليعة ، يناير ١٩٨٥ م .

### **رابعاً : مصادر سمعية وبصرية : (عروض سينمائية ومسرحية)**

١) د. أبو الحسن سلام ، شريط فيديو مسجل لعرض مسرحية يوليوس قيصر، فرقة الشرقية القومية المسرحية ، مسرح قصر ثقافة الزقازيق في أوائل أبريل ٢٠٠٥ م .

٢) توفيق صالح ، فيلم يوميات نائب في الأرياف — عن قصة توفيق الحكيم ، شريط فيديو مسجل للعرض — نقلاً عن التليفزيون المصري .



٣) جلال الشراقوي ، مسرحية : قصة الحي الغربي ، إنتاج مسرح الفن ، القاهرة ، شريط فيديو للعرض .

٤) جون مدين ، فيلم : شكسبير عاشقاً ، شريط فيديو.

٥) جيرهارد فيردكر ، عرض مسرحية (مس جوليا) ، على مسرح "شيل راوم" بفيينا.

٦) حسين كمال ، مسرحية ريا وسكينة ، شريط فيديو مسجل للعرض ، فرقة الفنانين المتحدين ، بطولة شادية ، سهير البابلي ، عبد المنعم مدبولي ، أحمد بدير .

٧) روبرت وايز ، فيلم قصة الحي الغربي ، إنتاج أمريكي . شريط فيديو

٨) شادي عبد السلام ، فيلم المومياء (يوم أن تحصي السنون) القاهرة ، وزارة الثقافة ، صندوق التنمية الثقافية ،

٩) صلاح أبو سيف ، فيلم ريا وسكينة ، بطولة نجمة إبراهيم ، زوزو حمدي الحكيم ، ١٩٥٣م

١٠) صلاح السقا ، الليلة الكبيرة ، تأليف : صلاح جاهين ، ألحان : السيد مكاوي ، شريط فيديو للعرض مسجل من التلفزيون المصري .

١١) الصورة رقم (١) بردية بنجم للتحنيط .

١٢) علي بدرخان ، فيلم (شقيقة ومتولي) أغاني صلاح جاهين ، ألحان كمال الطويل ، بطولة سعاد حسني وأحمد مظهر وأحمد زكي ومحمود عبد العزيز وجميل راتب ، وهو من إنتاج عام ١٩٧٨م.

١٣) فيلم مس جوليا ، إنتاج بريطاني ، شريط فيديو .

١٤) وليد عوني ، شريط فيديو مسجل لعرض مسرحية صحراء شادي عبد السلام (رؤية أولى) ، دار الأوبرا المصرية ، إخراج ورؤية تشكيلية راقصة لوليد عوني .

١٥) الباحث ، تحقيق مسجل صوتياً مع المخرج والمصمم وليد عوني ، ٢٤ يناير ٢٠٠٤م.

### خامساً : المحاضرات :

١) د.أبو الحسن سلام ، محاضرات "جماليات المسرح" لطلاب (موضوع خاص) بالسنة التمهيدية للماجستير بقسم المسرح بآداب الإسكندرية ، ٢٠٠٤م.

٢) \_\_\_\_\_ ، محاضرات في جماليات المسرح لطلاب قسم المسرح - جامعة الإسكندرية - ف. أول ٢٠٠٣م

- ٣) زوسر مرزوق : التكوين في الفنون : المشكيلية ، مذكورة محاضرات في الديكور المسرحي لطلاب الفرقة الثالثة بقسم المسرح بآداب الإسكندرية ، ١٩٨٩م .
- ٤) د.محمد زكي العشماوي ، محاضرات في النقد الأدبي للسنة الثالثة قسم اللغة العربية مادة الأدب والبلاغة .

### سادساً : المراجع العربية والمترجمة :

- ١) د.إبراهيم حمادة ، من حصاد الدراما والنقد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة : ١٩٨٧م .
- ٢) د.أبو الحسن سلام ، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق ط أولى . القاهرة : المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ٢٠٠٠م .
- ٣) \_\_\_\_\_ ، الإرهاب بين وسائل الإعلام والمسرح ، ج ٣ . ط ٢ . الإسكندرية دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ٢٠٠٥م .
- ٤) \_\_\_\_\_ ، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي . الإسكندرية . دار الوفاء . ٢٠٠٤م .
- ٥) \_\_\_\_\_ ، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص . الإسكندرية . دار الوفاء للنشر . ٢٠٠٣م .
- ٦) \_\_\_\_\_ ، جماليات فنون المسرح بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية . الإسكندرية . سام سكرين ٢٠٠١م .
- ٧) \_\_\_\_\_ ، معمار النص ومعمار العرض المسرحي . ط ٣ . مركز الإسكندرية للكتاب ، ١٩٩٧م .
- ٨) \_\_\_\_\_ ، مسرح الطفل (النظرية - النص - العرض) . ط ٢ . الإسكندرية . دار الوفاء ، ٢٠٠٣م .
- ٩) أحمد زكي . عبقرية الإخراج المسرحي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ١٠) د.أحمد سخسوخ ، مقعد في محراب المسرح الأوروبي المعاصر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٣م .
- ١١) د أحمد عتمان ، الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة والقرن المتجدد في مسرحيات شكسبير وراسين . القاهرة ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٩م .

(١٢) إرنست فيشر، ضرورة الفن ، القاهرة ، سلسلة مكتبة الأسرة القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م.

(١٣) د. أميرة مطر ، فلسفة الجمال ، أعلامها ومذاهبها ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، الأعمال الفكرية ، ٢٠٠٢م .

(١٤) د. أوفسيانيكوف وآخرون ، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ، ترجمة: جلال الماشطة ، بيروت ، دار الفارابي ١٩٨١ .

(١٥) إيجيل تورنكفيست ، الدراما خارج المسرح ، ت: سومية مظلوم ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (١٤) ٢٠٠٢ .

(١٦) توفيق الحكيم ، سجن العمر ، القاهرة ، مطبعة الآداب ومكتبتها بدرب الجماهير ١٩٦٤م.

(١٧) د. تيسير جمعة ، " من وراء الكاميرا " ( الأنثروبولوجيا المراثية والاستشراق والولع بمصر في مرحلة ما بعد الاستعمار ) بحث في حلقة دراسية بجامعة مانهاتن Manhattan ، الولايات المتحدة الأمريكية خريف ١٩٩٩م.

(١٨) جان برتلسمي ، مبادئ علم الجمال - ترجمة: د. كمال عبد العزيز ، القاهرة ، دار نهضة مصر.

(١٩) زيجمونت هبner ، جماليات فن الإخراج المسرحي ، ترجمة : هناء عبد الفتاح ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، سلسلة الألف كتاب الثاني ١٩٩٢م.

(٢٠) سامي اسماعيل ، علم الجمال الأدبي عند رومان إنجاردن ، سلسلة كتابات نقدية ( ٨٠ ) ، القاهرة الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٨م

(٢١) سمير فريد ، شكسبير كاتب السينما، تقديم: د. نهاد صليحة، القاهرة المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م.

(٢٢) سيد فيلد ، السيناريو ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٩م.

(٢٣) د. كمال الدين عيد، فلسفة الأدب والفن ، بغداد، الموسوعة الصغيرة ، وزارة الثقافة .

(٢٤) د. كمال عيد تاريخ تطور فنية المسرح ، ط١ ، القاهرة ، سان بيتر للطباعة ، مارس، ٢٠٠٢م.

(٢٥) \_\_\_\_\_ ، جماليات الفنون ، الموسوعة الصغيرة (٦٩) ، بغداد ، الجمهورية العراقية ، منشورات دار الجاحظ للنشر ، حزيران ، ١٩٨٠م.

- (٢٦) \_\_\_\_\_، علم الجمال المسرحي الموسوعة الصغيرة (٣٤٩)، العراق، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام دار الشؤون الثقافية، ط١٩٩٠م.
- (٢٧) \_\_\_\_\_، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، ج ١، القاهرة سان بيتر للطباعة، ٢٠٠٢م.
- (٢٨) مارفن كارلسون، فن الأداء - مقدمة نقدية - ترجمة: د. منى سلام، مهرجان القاهرة الدولي الحادي عشر للمسرح التجريبي، ٢٠٠٠م.
- (٢٩) ميشيل سان دينيس، مسرح إعادة اكتشاف الأسلوب، ترجمة: د. سحر فراج (مهرجان القاهرة الدولي السابع عشر للمسرح التجريبي)، ٢٠٠٥م.
- (٣٠) د. نبيل راغب، (السينما البريطانية)، مثنوية السينما العالمية، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، د/ت.
- (٣١) هايز جوردون H.Gordon، التمثيل والأداء المسرحي، ترجمة: د. محمد سيد، القاهرة، وزارة الثقافة، أكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولي الحادي عشر للمسرح التجريبي، ١٩٩٩م.
- سابعاً: الموريات:**
- (١) أحمد رأفت بهجت، "أضواء على الشكسبيريات السينمائية من عام ١٩٠٠ إلى ١٩٧٠م" (الفنون) المجلد الأول، العدد الثاني، ربيع ١٩٧١م.
- (٢) إسماعيل البنهاوي، "مشهد من الجسر بين المسرحية والفيلم"، (الثقافة) ٧/٧/١٩٦٤م القاهرة.
- (٣) امير سلامة "رما وسكينة" (المسرح) ع ١٥، السنة الثانية، أكتوبر - نوفمبر ١٩٨٢م القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- (٤) د. اميرة حلمي مطر، "هيجل وفلسفة الجمال"، (الفكر المعاصر) ع ٦٧ - سبتمبر ١٩٧٠م القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- (٥) جوزيف ماسكلي "في تكوين الصورة السينمائية" بعض المبادئ الأساسية"، ترجمة: هاشم النحاس (فنون) المجلد الأول، العدد الأول شتاء ١٩٧١م القاهرة.
- (٦) حسين بهجت، "مخرج مسرحي يحول النغمات إلى صور" (جريدة القاهرة) ع ١٩٩، السنة الرابعة، تحقيق مع وليد عوني في يوم الثلاثاء ٢ / ٢ / ٢٠٠٤م.

(٧) روي هس : نورمان سيلفرشتين "فن التصوير السينمائي - أسلوب ووجهة نظر" ترجمة: حسن حسين شكري ، مجلة (القاهرة) ع الثاني والأربعون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الثلاثاء ١٩ نوفمبر ١٩٨٥م.

(٨) سامي السلاموني ، "أسطورة الفيلم الأول" مجلة (القاهرة) ع ١٥٩ ، نفسه ، ص ١٢٣

(٩) \_\_\_\_\_ ، مجلة الإذاعة والتلفزيون المصرية ، ع ١٠/١٨ ، ١٩٨٦م.

(١٠) سعد أردش " العرض المسرحي بين التأليف والإخراج " (فصول) مج ٣ ع ٢ أبريل مايو يونيو ١٩٨٢ م .

(١١) سمير سرحان ، " المسرح أم السينما؟ " ، (المسرح) ع ٣٨ ، فبراير ، ١٩٦٧م.

(١٢) عبد المنعم شميم ، " نجيب الريحاني قدم مسرحية ريا وسكينة " ، (المسرح) العدد ٤٨ - نوفمبر ١٩٩٢م القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب .

(١٣) فيولا شفيق " البحث عن الهوية " (مجلة القاهرة) ع (١٥٩) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فبراير ١٩٩٦م.

(١٤) محمد إبراهيم عادل ، " المومياء بين التشكيل والتجسيد " ، مجلة (القاهرة) العدد ١٥٩ - عدد خاص عن شادي عبد السلام .

(١٥) محمود مبروك ، " النحت المصري القديم وتصميم الأبناء عند شادي (مجلة القاهرة) العدد ١٥٩ - عدد خاص عن شادي عبد السلام.

(١٦) يوسف الشاروني ، " القصة السينمائية ، وسائل الاتصال والأشكال الأدبية " ، مجلة (القاهرة) ، العدد الرابع والثلاثون ، الثلاثاء ٢٤ سبتمبر ١٩٨٥.

### ثامناً : المصادر بلغات أجنبية :

١-Boileau Nicolas, A klasszicizmus, ١٩٦٧.

٢-Csibra István & Szerdhelyi István, Esztétikai A.B.C, Kossuth Könykiadó, Budapest, ١٩٧٨.

٣-Csibra István & Szerdhelyi István, Esztétikai Alapfogalmok, Tankönykiadó, ١٩٧٨.

٤-Ervin Rozsanyai, Esztétikai Viszonyok, In: Esztétikai kis lexikon, Kossuth Könyvkiadó, ١٩٧٢.

٥-Lukács György : Az Esztétikum Sajátossága, Budapest, ١٩٦٥.

7. William Shakespeare , The Leopold Shakespeare, The Poet's Works in Chronological Order, Cassell and Company, London, Paris and Melbourne, 1896.

### تاسعاً : المراجع بلغات أجنبية :

1. A.F.Loszev & V.P.Sesztakov, Az Esztétikai Kategóriák Története, Gondolat, 1987.
2. Anthony Burgess, English Literature, Longman Group Limited, London, 1974.
3. Balogh J. : Képi Megismerés És Világnézet, 1979.
4. Berekes Ildiko, Filmkörkép, I, In: Filmismerte Tők Antológiája. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum és Népművelési Propaganda Iroda, 1974.
5. Carlo Lizzani, Az Olasz Film Története. Budapest, 1972.
6. Castiglione László, Az Ókori Nagyjai, 1987.
7. F. Nagy : Esztétikai Értékitélet, Nyelv És Komikum. Mnyör, 1977.
8. Francis Hutcheson, An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue, 1977.
9. Graham Allen, Intertextuality, the new critical idiom, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 77.
- Gregor-Patalas, A film Világtörténete, Gondolat, Bp. 1977.
10. Gwido Aristarco, Il Cinema Italiano Dopoguerra, Italia, 1929.
11. \_\_\_\_\_, Il Colore nel film, Italia, 1929.
12. H. Copli, Dégradation D'un art: Le Montage (Cahiers Du Cinéma), 1976.
13. Heller . Á : A Reneszánsz Ember, 1979.
14. J. Ashmore, Santayana. Art and Aesthetics, 1976.
15. J.L.Godard, Montage, Mon Beau Souci.
16. Kelecsényi László , A Francia Filmművészet Az Új Hullámtól Napjainkig, Budapest, 1974.
17. \_\_\_\_\_ , Film Körkép. I. Filmbarátok Kiskönyvtára (1.), Budapest, 1974.
18. Kispéter Miklós, A Győzelmes Film, A Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.
19. Lev Tolstoy, What is Art, (1917) translated in 1970.
20. M. Schlappner, Az Érzelmek Eroziója. Io. Mű, 1974.
21. Michaelangelo Antonioni, Az Érzelmek Betegsége, I , 1974.

۲۳. Nemes Károly, A Nyngati Filmművészet Konfliktusa, Kossuth könyvkiadó, Budapest, ۱۹۷۱.
  ۲۴. —————, A Film Történet Alapjai, ۱۹۸۰.
  ۲۵. Nemeskürty István, A Filmművészet Új Útjai, Magvető Könyvkiadó, Budapest, ۱۹۸۶.
  ۲۶. —————, A Filmművészet Nagykor'usága. Bp. Gondolat, ۱۹۶۶.
  ۲۷. René Clair, Cinéma D'hier, Cinéma D'aujourd' Hui, Éditions Gallimard, ۱۹۷۰.
  ۲۸. Viktor Slovszkij, Eisenstein ۱۹۷۳. Hungarian Translation by Soproni András, ۱۹۷۷.
  ۲۹. W. E. Arnett. Santayana and the sense of beauty, ۱۹۰۷.
- عاشراً : الدوريات بلغات أجنبية :
۱. B'Iró Yvett. Film Kultúra Magazine, ۵/۱۹۷۵, A Film Második Forradalma, ۱۹۷۵.
  ۲. David Hume : A symposium Magazine.
  ۳. Lakatos András. Filmkultúra Magazine, ۲/۱۹۷۶, Ballada A Lázadásról, Richardson: Ned Lelly,
  ۴. Létya Vera, Tony Richardson, Filmkultura, ۴, ۱۹۶۷.
  ۵. Nagy Petér , A Nagy Bacsim , Filmvilág Magazine, ۱۹۵۹.
  ۶. Nemes Károly , Egycsepp méz, The taste of honey, Munka, Feb, ۱۹۶۳.

## **Abstract**

**The thesis divided into six chapters including the introduction and the conclusion which contained the results of the research.**

**In The Introduction: presented the idea of the research declared the main points of the methodology used in this thesis which focuses on the difference between the nature of cinema aesthetics and theater aesthetics, and the difference between the two fields from each other. The researcher also presented some examples of films and performances he discussed, as (Desert of Shady Abd El-Salam) which based on (The Mummy) Film of Shady Abd El-Salam, West Side Story of Galal El-Sharkawy which based on the movie of Robert Wise, the Austrian performance of Miss Julie, which based on the English film (Miss Julie), and (Riya and Sekena) Performance which based on The Film with the same title.**

**The research also declared the attention of the international cinema directors of the international theatrical performances, and the creative work they brought by reform the film into a theatrical performance.**

**In Chapter One: The philosophical bases of arts aesthetics**

**The research discussed the following subjects: (Historic background of the aesthetic ideas, aesthetic activity, born of the aestheticism, aesthetic variety between tragedy and comedy according to Ingarden's theory to measure the aesthetics, the aesthetic education, and resources of the aesthetic image)**

**The chapter produced some results as: the aesthetic thoughts began very long time ago, it came out from the philosophy, and the Greek defined the meaning of aestheticism which stands on Perception and Apperception. The chapter concluded the methodology of the aestheticism that raised by Alexander Gottlieb Baumgarten who defined the term and discussed its evaluation, variety, consideration and efficiency as the following:**

**The aestheticism in arts fulfills perceptive and apperceptive when the in theater and cinema reaches the central point, which appears in the art only when containing the following elements: Approval, positivity, constructivism.**

**In Chapter Two: The arts of dialogue and camera languages**

**(Presented analytic comparison of the relation between theater and cinema focusing on the development of each of them starting from The Italic Realism in cinema, Nouvelle Vague in France, Free Cinema in England, Cinema Aestheticism, the influence of montage**



on the cinema technique, and the exchanged influences between cinema and theater). The chapter produced the following results: the film does not initially complete except it has been built on serious sequence of pictures. These differences appeared in the non logical following sequence of the pictures in the film, in the limited location in theater and the limitless of the location in cinema, the utilization of location in each of them, with priority to the theater in the feature of presence and live contact with the audience. The roll of the montage in building the aesthetics of the film which gives the cinema more features than given to the theater. The influence of the cinematic montage appears in the experimental theater performances around the world. The echo of life reverbs in each of the theatrical and cinematic expresses pushed by the power of the cultural human history. Although the difference of the basic elements between the cinema and the theater, but they gather together pushed by technology. But the film fulfills all the demands of the contemporary humanity because it utilizes artistic mechanism and techniques the theater has no ability to reach it.

The table of Egil Tornqvist compared between the cinematic medium and the theatrical medium, discovering the specifications of location, struggle, space and time.

In Chapter Three: The Aesthetics of the cinematic and theatrical picture between the express and the explain

This chapter focuses on the creativity of direction between theater and cinema, the beginnings of cinematic direction of plays, Shakespeare in non-verbal and verbal cinema. It also declared the greatness of The Shakespearian Text as it inspired hundreds of films. Also the chapter focuses on the aesthetics of the cinematic shot between the expression and the medium (Camera), and it presented the aesthetic bases when building the cinematic picture. The chapter brought some results: The ideas shown in cinema through shots, while the pictures appear in a non-logical sequence, the ideas appear on the stage by through the characters. By studying the theatrical and cinematic samples applied in this chapter it concluded the value of (freedom) in the artistic production, where many shots the cinema director selects the best of it to use, but there is no correlative correspondent to this free process in the theatrical director's work, so when the first performance appears it belongs to the actor and the audience.

The two direction experiments of (Miss Julie) concluded different dramatic and aesthetic influences from the text by Strindberg, and

they also brought different effect from each other, where the cinema and the theater added new aesthetics different from those in the original text through mixed directing styles.

This chapter proofed the superiority of cinema on theater, because of the ability of the cinema to capture the natural scenes in the garden and the dance with the servants outside the palace, and directing the camera angel to capture wonderful shots showed the power of creation in this film more than the facilities available to produce it on stage.

In Chapter Four: The theory of pain and happiness in (Riya and Sekena) production on stage and cinema:

The study partook of the term (Trage-comedy), and the aesthetics of comparative watching between two theatrical performances and a film, and it presented the following results:

The three productions focused on poorness and ignorance phenomena, and the contradiction between the function and the dramatic interaction of the one character between the two texts and performances of them and the cinematic script of it.

The direction in El-Fannanin El-Motahedin's performance is aesthetically superior on El-Rehany's and on the film by Abo Seif, because the director depended on artistic forms, variety of dances. Also the bases of aesthetic making in tragedy and comedy were compatible with Ingarden's Theory to measure the aesthetics.

In Chapter Five: The theory of pain and happiness in (West Side Story) production on stage and cinema:

In this chapter the research studied the film West Side Story by Robert Wise in the v-th. And analyzed the aesthetics of film direction and the techniques of picturing, and compared it with West Side Story production by Galal El-Sharkawy on stage, concerning the aesthetic characteristic trait. The study also compared between the aesthetics in (the introducing and the balcony scenes) in the Shakespearian text, and between the aesthetics in these scenes in the (West Side Story) film and (Shakespeare in love) film, and between (West Side Story) on stage by El-Sharkawy, for what the researcher found of close similarity between these scenes. The study also compared between the tragic final of the movie and the fake final of the play that rose on gathering between classes in the society. And chapter proofed that the camera developed from a communicating neutral medium carrying the picture to an interactive element in the action. Also the aesthetic expression of the characters (caricatured)

according to Ingarden's Theory to measure the aesthetics in comedy through: irony- despite - burlesquing verbal and non-verbal). The absence of thinking, as an element, necessary to fulfill the aesthetic effect in tragedy: (The balcony scene between Tony and Maria). The researcher concluded the superiority of the cinema on the stage.

**In Chapter Six: "The Mummy" book of dramatic and aesthetic choreography in cinema and theater:**

The study particularized this chapter to the aesthetics of the (Mummy) movie by Shady Abd El-Salam, and what included of pharaohs wall paintings, and the accuracy of direction in allocating the natural locations with aesthetic views like The River Nile, and the sensitivity of picture and camera movement.

And how did Walid Awni reproduced The Mummy in a performance on stage, and how did he developed the theatrical performance to a high level of quality, with utilization of many theatrical advanced technologies using backgrounds referring to time and place. The research declared the target of (The Mummy) Film which is shaming the shameful history of El-Horabat Clan which rubs the great heritage of Pharaohs and damaging it. And it also declared the purpose of the theatrical performance of The Mummy which is bring back the image of Shady Abd El-Salam in mind after his death, and glorifying his roll in saving the civilization and the heritage.

The theatrical performance of The Mummy added the Character Shady Abd El-Salam and the Death Character.

Although what Walid Awni produced from aesthetics on stage, but the film by Shady Abd El-Salam presented superior aesthetics than of Walid's.

**In Conclusion:** The research presented summery to all the six chapters, focused on the accurate and smart comparison of similarity and differences between theater and cinema, and the development of each of them.

The research proofed although the current result of superiority of the cinema on theater in directing the natural scenes, which are hard to the theater director to perform it on stage, but the theater with its live character overtake any cinematic techniques.

# فهرست المحتويات

الموضوع	الصفحة
تقديم.....	٥
مقدمة البحث : .....	٧
الفصل الأول :	
الأسس الفلسفية لجماليات الفنون .....	١١
أولاً : الخلفية التاريخية للفكر الجمالي .....	١٢
أ- تحليل لفظة الجمالية : .....	١٢
ب- تاريخ الجمالية : .....	١٤
ج - الموضوع الجمالي : .....	١٦
د - الموضوع الجمالي : اللغة الجمالية : .....	١٨
هـ- الجمالية العقلانية Intellectual Aestheticism .....	٢١
و - النوعيات الجمالية : .....	٢٣
ز- النوعيات الجمالية بين الكوميديا والتراجيديا : .....	٢٦
نموذج رومان إنجاردن : .....	٢٧
ح- الابتهاج الجمالي اللذة الجمالية Aesthetic pleasure-Jubilant Joy .....	٣٣
ت- الجمالية المدنية Civilized Aestheticism : .....	٣٧
ي- الحكم الجمالي : .....	٣٨
ثانياً : الفاعلية الجمالية .....	٤٠
١- نشأة النشاط الجمالي في الطبيعة والأدب والفن: .....	٤٠
٢ تأصيل النشاط والفاعلية الجمالية : .....	٥٠
ثالثاً : التربية الجمالية تاريخياً .....	٥١
تعزيد نشر التربية الجمالية : .....	٥٤
آفاق التربية الجمالية.....	٥٤
رابعاً : علم الجمال ومصادر الصورة الجمالية .....	٥٩
نشأة علم الجمال : .....	٦٠

- مصدّر الجمال وقياساته عند الفلاسفة وعند العلماء والنقاد : ..... ٦٢
- أولاً : في العصر القديم : ..... ٦٢
- مقاييس الجمال في العصور الوسطى : ..... ٦٤
- مقاييس الجمال عند نقاد العرب القدامى : ..... ٦٥
- مقاييس الجمال عند الرومانتيكيين ومن بعدهم : ..... ٦٧

## الفصل الثاني :

### فنيات لغة الحوار ولغة الكاميرا ..... ٧٥

- أولاً : الخلفية التاريخية لعلاقة المسرح بالسينما ..... ٧٧
- الالتقاء الأول بين المسرح والسينما : ..... ٨١
- فكرة موت المسرح : ..... ٨٣
- اللغة والكاميرا بين التوازي والمغايرة : ..... ٨٦
- خصوصية العلاقة بين لغة الحوار ولغة الكاميرا : ..... ٨٧
- ثانياً : تيار الواقعية الإيطالية الجديدة في السينما ..... ٨٩
- مشكلات المجتمع في التيار السينمائي : ..... ٩١
- الاعتراف الدولي بأفلام التيار : ..... ٩٢
- إحصائية لبعض أفلام الموجة الإيطالية : ..... ٩٣
- ثالثاً : تيار الموجة السينمائية الجديدة للفيلم الفرنسي ..... ٩٣
- وظيفة الفيلم المعاصر : ..... ٩٤
- حركة الموجة الفرنسية الجديدة NOUVELLE VAGUE : ..... ٩٦
- رابعاً : الموجة السينمائية الانجليزية وتيار السينما الحرة ..... ١٠٦
- الأسس الفكرية لتيار السينما الحرة : ..... ١٠٧
- تيار السينما الحرة FREE CINEMA : ..... ١١١
- خامساً : علم الجمال السينمائي ..... ١١٣
- بدانيات البحث حول جماليات الفيلم السينمائي : ..... ١١٦
- توالد العناصر الجمالية في الفيلم : ..... ١١٨
- الدراسات النظرية حول جماليات الفيلم السينمائي : ..... ١١٨
- الجمالية وحركة التطور السينمائي : ..... ١١٩

سادساً : فن المونتاج.....	١٢٢
التوليف (الجمع والوصل) MONTAGE : .....	١٢٢
خلفيات ما قبل المونتاج عند أيزنشتين : .....	١٢٥
الفن والثورة والتوصل إلى المونتاج السينمائي : .....	١٢٥
ليو كوليسوف مكتشف تأثيرات المونتاج LEV KULESOV : .....	١٢٦
تطور المونتاج مستقبلاً عند أيزنشتين : .....	١٢٧
جماليات المونتاج : .....	١٣٠
جماليات المونتاج في الفيلم الناطق : .....	١٣٠
سابعاً : أثر المونتاج في التقنية السينمائية.....	١٣١
جوهريات الأحداث في الإبداع السينمائي : .....	١٣٥
ثامناً : المؤثرات المتبادلة بين المسرح والسينما.....	١٤٣
بعض أوجه التشابه والاختلاف بين المسرح والسينما : .....	١٤٤
الشاشة مقابل المسرح : .....	١٤٨
<b>الفصل الثالث :</b>	
<b>جماليات الصورة المسرحية والسينمائية بين التعبير والتفسير.....</b>	<b>١٥١</b>
تمهيد : .....	١٥٣
أولاً : إبداع المخرج بين المسرح والسينما.....	١٥٧
الفروق الجوهرية بين عمل المخرج المسرحي وعمل المخرج السينمائي : .....	١٥٨
ثانياً : بدايات الإخراج السينمائي للأعمال المسرحية.....	١٦١
التناول السينمائي للشكسييريات المسرحية : .....	١٦١
١- شكسييريات السينما الصامتة الأمريكية : .....	١٦٣
٢- شكسييريات السينما الإنجليزية الصامتة : .....	١٦٣
٣- شكسييريات السينما الإيطالية : .....	١٦٤
٤- شكسييريات السينما المصرية : .....	١٦٤
ثالثاً : جماليات النزعة الطبيعية في العرض المسرحي مس جوليا.....	١٦٧
جماليات النص وجماليات العرض المسرحي : .....	١٦٧
"مس جوليا " وجماليات الإخراج المسرحي.....	١٦٩

جماليات التعبير في العرض المسرحي النمساوي " مس جوليا " : ١٧٠.....	
رابعاً : جملاليات اللقطة السينمائية في عرض مس جوليا بين التعبير	
والوسيط (الكاميرا)..... ١٨٢.....	
الأسس الجمالية في تكوين الصورة السينمائية : ١٨٣.....	
جماليات اللقطة في فيلم مس جوليا : ١٨٦.....	
جماليات البهجة في لعبة الإيهام : ٢٠١.....	
مس جوليا وجماليات ألم السقوط : ٢٠٨.....	
<b>الفصل الرابع :</b>	
<b>نظرية البهجة والألم في عرض ربا وسكينة في المسرح والسينما</b>	٢١١
مفهوم التراجيكوميديا..... ٢١٣.....	
التحليل والتفسير الجمالي للكوميديا : ٢١٥.....	
الميلودرامية في الحدث الاجتماعي : ٢١٦.....	
جماليات عرض ربا وسكينة بين "الفنانين المتحدين" و"فرقة الريحاني" ..... ٢٢١.....	
<u>تقنيات التماثل</u> ..... ٢٢١.....	
المعالجة المسرحية لربا وسكينة في فرقة الريحاني:..... ٢٢٣.....	
جمالية الفرجة المقارنة " لربا وسكينة " بين عرضين مسرحيين :..... ٢٢٩.....	
جماليات المواجهة الدرامية (لحظة الاكتشاف) : ..... ٢٣١.....	
جماليات الاستشفاف الدرامي : ..... ٢٣٣.....	
مسرحية ربا وسكينة في عرض فرقة الفنانين المتحدين..... ٢٣٦.....	
جماليات تألف الحركة والغناء : ..... ٢٣٦.....	
الإطار الجمالي للمشاهد المسرحي في عرض (ربا وسكينة) : ..... ٢٤٢.....	
جماليات الصمت : ..... ٢٤٧.....	
جمالية التكتيف في الحدث الدرامي : ..... ٢٤٨.....	
مقارنة بين المعالجات الثلاثة ( مسرحياً وسينمائياً ) ..... ٢٥١.....	
الثيمة الأساسية : ..... ٢٥١.....	
الشخصيات : ..... ٢٥٢.....	
— مركز الشرطة : ..... ٢٥٤.....	
— دور الغناء : ..... ٢٥٤.....	

- ٢٥٥..... دور المبالغة : -  
٢٥٥..... المشهد الختامي : -

### الفصل الخامس:

#### نظرية البهجة والألم في عرض ( قصة الحي الغربي )

- ٢٥٧..... في المسرح والسينما  
٢٦٠..... : West Side Story جماليات إخراج المشهد الافتتاحي في فيلم  
٢٧٧..... الاستعراض وجمالية الأثر المبهج :  
جماليات الإخراج في المشهد الافتتاحي في مسرحية قصة الحي الغربي : ٢٨٠....  
جماليات إخراج مشهد حلم اليقظة في فيلم ( West Side Story ) : ٢٨٤.....  
جماليات تجسيد حلم اليقظة في المسرح : ٢٨٩.....  
جماليات مشهد التعارف في أريج معالجات : ٢٩١.....  
- لذة اللقاء في الحفل الراقص بين روميو وجولييت : ٢٩٢.....  
- لذة اللقاء في الحفل الراقص في فيلم Shakespeare in love : ٢٩٣.....  
مشهد التعارف وجماليات المراوغة في فيلم ( West Side Story ) : ٢٩٤.....  
- اللقطة المختلطة وجمالية التغريب Alienation : ٢٩٩.....  
- مركز النقل في اللقطة السينمائية : ٣٠١.....  
- تحليل حركة الكاميرا وبلاغة التصوير : ٣٠٣.....  
- جمالية الكناية في الأسلوب التجسيدي : ٣٠٤.....  
- جمالية الصمت في لقاء العشاق : ٣٠٦.....  
جماليات مشهد التعارف في مسرحية ( قصة الحي الغربي ) : ٣١٠.....  
تقنيات التناص Intertextuality في مشهد الشرقة بين روميو وجولييت  
وقصة الحي الغربي - سينمائياً ومسرحياً - : ٣١٣.....  
مشهد الشرقة في النص الشكسبيرى : ٣١٤.....  
مشهد الشرقة في فيلم Shakespeare in love : ٣١٨.....  
مشهد الشرقة في فيلم ( West Side Story ) : ٣٢٢.....  
- لذة النص .. لذة الصورة : ٣٢٢.....  
جماليات مشهد الشرقة في مسرحية ( قصة الحي الغربي ) : ٣٢٦.....  
جماليات التشخيص والاستعراض في مشهد فتيات المثل : ٣٢٩.....



٣٢٩.....	في فيلم West Side Story :
٣٤٠.....	جماليات التشخيص في لقاء العشاق في المشغل في مسرحية (قصة الحي الغربي):
٣٤٥.....	جمالية الصدمة واللغة الذاتية / الموضوعية
٣٤٥.....	في مشهد المعركة في فيلم (West Side Story) :
٣٤٦.....	جلال المأساة في موقف البطل التراجيدي :
٣٤٧.....	مسرحية قصة الحي الغربي وفكرة التزاوج بين الطبقات :
٣٤٨.....	- المفارقة الدرامية في موقف التسامح :
٣٤٩.....	- جمالية القطع والوصل في المشهد المسرحي :


### الفصل السادس :

#### "المومياء" سفر التشكيل الدرامي والجمالي في السينما والمسرح

٣٥٣.....	تمهيد :
٣٥٤.....	كتابات حول فيلم المومياء :
٣٦٠.....	أولاً : شادي عبد السلام وجماليات الإخراج السينمائي لفيلم المومياء
٣٦٠.....	جماليات الإخراج في المشهد الافتتاحي :
٣٦٢.....	جماليات التصوير الجداري للمشهد الافتتاحي :
٣٦٥.....	ملاحظات تحليلية جمالية للقطات الفيلم :
٣٦٧.....	جماليات تكرار الأطر :
٣٦٩.....	جماليات المنظومة التكاملية للصورة والصوت :
٣٧٠.....	جماليات فكرة التردد :
٣٧١.....	جماليات الأزياء، بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الفنية :
٣٧٢.....	جماليات التماثل في الرمز :
٣٧٣.....	اللغة السينمائية بين دراميات الحركة وجمالياتها :
٣٧٧.....	جماليات المعادل التشكيلي الضوئي :
٣٨٠.....	جماليات المكان وثنائية التماثل :
٣٨١.....	جماليات التدرج في الصورة :
٣٨٣.....	جماليات الصمت :
٣٨٤.....	الأثر الدرامي للنهاية :
٣٨٥.....	جماليات الخطاب الدرامي لفيلم المومياء :

٣٨٦.....	جوهريات الفكر الجمالي في اللغة السينمائية لفيلم المومياء
٣٨٩.....	ثانياً : وليد عوني وجماليات الإخراج المسرحي لعرض المومياء
٣٩٢.....	جمالية المشهد الافتتاحي :
٤٠١.....	التخلص الدرامي :
٤٠٣.....	مركز الثقل ودوره في جمالية التكوين :
٤٠٤.....	الرمز ودوره في صنع الجمالية :
٤٠٤.....	التعبير الإرشادي والتعبير النقدي بين الدرامية والجمالية :
٤٠٧.....	جمالية الصمت :
٤٠٨.....	جمالية التضاد :
٤٠٩.....	المعادل الموضوعي وجمالية التوازن :
٤١٥.....	<b>النتائج</b>
٤٢١.....	<b>الخاتمة</b>
٤٢٥.....	<b>ثبت المصادر والمراجع</b>
٣٤٣.....	<b>Abstract</b>



 Библиотека Александрина



0756217